GEORG HABICH

DIE MEDAILLEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

McMASTER UNIVERSITY LIBRARY
CJ 6201 .H3
Die Medaillen der italienische C.1
3 9005 0418 8286 5

FROM THE LIBRARY OF
Duveen Brothers, Inc.
720 FIFTH AVE. NEW YORK
No. 2[redacted]G

STERLING
AND FRANCINE
CLARK
ART INSTITUTE
LIBRARY

McMASTER UNIVERSITY LIBRARY
HAMILTON, CANADA

DIE MEDAILLEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/diemedaillenderi0000habi

DIE MEDAILLEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

VON

GEORG HABICH

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
UND BERLIN

NK6352
H3
c.2

DEN DRUCK DES TEXTES UND DEN TIEFDRUCK DER TAFELN BESORGTE
DIE DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
EINBANDZEICHNUNG VON PAUL RENNER
PAPIER DER PAPIERFABRIK SALACH IN SALACH, WÜRTTEMBERG

McMASTER UNIVERSITY LIBRARY

INHALTS-ÜBERSICHT

VORWORT . . . . . IX—XII
I. ALLGEMEINES: 1
Begriff und Theorie der Medaille 1
Medaille und Plakette 1
Porträtmedaille als Ausdruck der betonten Persönlichkeit 1
Das Medaillenporträt 2
Formen des Brustbildes 3
Reversdarstellungen 4
Reiterbild 4
Trionfo 5
Impresa und Devise, Allegorie und Symbolik 5
Christliches 7
Antikes (Römisches und Griechisches) . . . 8
Historische Medaille und Denkmünze 9
Zweck und Verwendung der Medaille . . . 10
TECHNISCHES:
Guss- und Prägemedaille 11
Wachsmodell 11
Hartes Material 12
Tiefschnitt 12
Form und Guss 14
Patina 15
Prägetechnik 15
Metall 16
Fälschung 16
Formales und Stilistisches 18
II. VORGESCHICHTE: 20
Antike Vorläufer 20
Mittelalter: Münzen und Siegel 22
Älteste Medaillen: Schaumünzen des Herzogs von Berry 23
Medaillen der Carrara 27
Prägungen der Sesto 28
III. PISANO UND SEINE SCHULE 29
Entstehung der italienischen Medaille 29
Kaiser Johannes Palaeologos und seine Medaille 29
Technik Pisanos 30
Visconti, Piccinino und Sforza 31
Niccolo und Lionello d'Este 32
Die Malatesta 35
Die Gonzaga 36
Vettorino da Feltre und andere 38
König Alfons von Aragon u. der Hof von Neapel 39
Selbstporträt Pisanos 41
Medaillenstil Pisanos und seine Malerei . 41
Rückwirkung auf Malerei und Plastik . . 42
Leon Battista Alberti 44
Filarete 45
Nachfolger Pisanos: Matteo de'Pasti . 46
Niccolo Baroncelli 47
Amadio da Milano, Lixignolo und Petrecini 48
Antonio Marescotti 48
Coradini 49
Baldassare Estense 49
Meister Ercoles I. d'Este 49
Paolo da Ragusa 50
Pietro da Fano 50
IV. Francesco Laurana und Pietro da Milano 51
Costanzo da Ferrara 52
V. Sperandio 53
Stilcharakter 54
Seine Medaillen 55
VI. AUSLÄUFER VON PISANOS STIL IN VENEDIG:
Guidizani 57
Boldu 58
Monogr. AN 58
Antonello della Moneta 58
Fra Antonio da Brescia 59
Andere Venezianer: Monogr. G. T. F. 59
Gentile Bellini 59
Agripp 59
VII. Bellano und andere 60
»Torrigiano« 60
VIII. FLORENTINER ERZGIESSER 62
Stil und Technik der Florentiner Medaille 62
Guazzalotti 63
Bertoldo 64
Trionfo auf seinen Medaillen 64
Verschwörung der Pazzi 64
Meister der Gruppe Alfonsos von Calabrien, vielleicht Francesco di Giorgio 65
IX. NICCOLO FIORENTINO UND SEINE SCHULE 67
Siegel Karls des Kühnen 67
Porträt eines Medailleurs von Memling, Porträt Niccolos in den Uffizien 67
Niccolos Medaillen: Porträt 68
Rückseitige Darstellungen 68

Antike 68
Malerischer Stil und malerische Motive . 69
Kreis der Dargestellten 69
Die Medici 69
Platonische Akademie 70
Strozzi 70
Tornabuoni-Albizzi 70
Gruppe der drei Grazien 71
Spätzeit 71
Rückblick 72
X. AUSLÄUFER DER FLORENTINER MEDAILLE 73
Robbia (?) 73
Pollajuolo (?) 73
Adriano Fiorentino 73
G. Battista di Bernardino (?) 74
San Gallo 75
XI. Talpa 76
Medaillen Ludwigs XII. von Frankreich und des Giovanni Medici delle bande nere 77
XII. GOLDSCHMIEDE, SIEGEL- UND STEMPELSCHNEIDER 78
Rom: Kein einheitlich römischer Stil. Diskrepanz zwischen den führenden Meistern 78
Medaille Kaiser Friedrichs III. 78
Enzola, heraldischer Stil 78
GOLDSCHMIEDE UNTER MANTEGNAS EINFLUSS:
Cristoforo di Geremia 79
Clemens Urbinas 81
Melioli 81
Ruberto 82
ANDERE:
Lysippus und Candida 82
Candidas Lebenslauf als Diplomat . . . 83
Seine Entwicklung als Künstler 84
l'Antico 87
Seine Tätigkeit als Kleinplastiker 87
Antike Anklänge 87
XIII. ÜBERGANG ZUM CINQUECENTO
Giancristoforo Romano, Bildhauer und Hofmann 89
Seine Medaillen 90
Lukrezia-Borgia-Medaille 92
Mantuanische Nachahmungen der Lukrezia 93
Camelio, Präge- und Gusstücke 93
Caradosso, Goldschmiedcharakter seiner Medaillen 95
Bramantes Anteil 96
Medaillen auf Alexander VI. 96
Caradosso als Stempelschneider 97
Prägetechnisches 97
XIV. ANDERE MEISTER DER PRÄGEMEDAILLE:
Die Cavalli usw. 98
XV. FRANCIA 100
Anonyme 101
Bapt. Elia de Janua 101
XVI. DIE NEUE ANSCHAUUNG IM XVI. JAHRHUNDERT:
»Grazia« 102
Porträtauffassung 102
Reichere Rückseiten 102
Bildhauerische und goldschmiedmässige Elemente 103
Prägemedaille. Ihre dynastisch-politische Bedeutung 104
XVII. Meister der Kardinallegaten 105
Crivelli 105
XVIII. DEKORATIVE TENDENZ:
Caroto 106
Pomedello 106
della Torre 107
Cavallerino und Antonio Vicentino . . 107
Zacchi 108
XIX. Mosca, Caraglio und Domenico Veneziano 109
XX. ANTIKISIERENDE STEIN- UND STEMPELSCHNEIDER:
Belli 110
Cavino 110
HB u. a. 111
XXI. PRÄGEMEDAILLEN:
Päpstliche Münze: Serbaldi 113
Cellini und seine Prägetechnik 113
Bernardi 116
Cesati 116
Bonzagna, Fragni usw. 117
Rossi 117
Florentiner Münze: Francesco dal Prato 118
Domenico di Polo 118
Die Poggini 118
Mazzafirri 119
Molo 119
Romanelli 120
Nassaro (Frankreich) 120
Spinelli (Venedig) 120
XXII. Gruppe des Kardinals Bembo (»Cellini«) 121
Monogrammist HN 122

Pastorino 122
Wachs- und Stukkotechnik 123
☩ (Tommaso Perugino?) 124
Mazzinghi, Santacroce, LNF, APΣEN . 124
XXIII. VENETIANISCHE BILDHAUER:
Anonyme 125
Falieri 125
Meister des Vigo 126
Olivieri 126
Cattaneo 127
Vittoria 128
Meister des Rangoni (Sansovino?) . . . 129
Martino da Bergamo 129
XXIV. LEONE LEONI UND SEINE SCHULE
Leoni und Tizian 131
Habsburger Medaillen 131
Charakteristik Leonis 132
Trezzo 134
Pompeo Leoni 135
Meister des Cardanus, P·O·F·, Marius, IAC·VRB·, FED·COC·, Cantilena . 135
Cesare da Bagno 135
P·P·Romano (Galeotti) 136
Melon 136
Fontana, Annibale und ANIB . . 136, 137
Mariani 137
XXV. SPÄTERE MANIERISTEN:
Gesamtcharakter 138
Ruspagiari 138
Cambi-Bombarda 139
Meister S 139
Ardenti 139
AN·GO 139
SCHLUSS 140
ANMERKUNGEN 141
TAFELRÜCKWEIS 151
VERZEICHNIS DER MEDAILLEURE 160
VERZEICHNIS DER AUF DEN MEDAILLEN DARGESTELLTEN PERSONEN 162
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT 168

VORWORT

Eine würdige Gewohnheit soll sich der Mensch zu eigen machen, rät Goethe, täglich in der Bibel oder im Homer lesen, ein wenig gute Musik hören oder ein paar Medaillen betrachten. Er selbst pflegte in illustrer Gesellschaft, wenn die Unterhaltung auf Politik oder auf allzu Menschliches kam, ein oder das andere erlesene Stück seiner Medaillensammlung vorzuweisen und in seiner heiteren Art das Gespräch unvermerkt auf »bedeutendere Gegenstände« hinzulenken, einen unterrichteten Gast wie Johannes v. Müller zum Reden und das französische Mundwerk der Staël zum Stillstand zu bringen. Diese zwanglose und anmutige Art der Betrachtung ist uns abhanden gekommen. Aber auch auf kunstgeschichtlichen Pfaden ist Goethes Weg weisend geworden. Unter dem Titel »Beiträge zu der Geschichte der Schaumünzen« erschien 1810 ein schmales Heft als Beigabe zur Jenaischen Literaturzeitung, das von den »Weimaraner Kunstfreunden«, Goethe und Meyer, gezeichnet ist: ein erster Versuch, sich mit dem italienischen Quattrocento auseinanderzusetzen, und als solcher höchst bemerkenswert. In einer Zeit, da ein süsser Romantizismus sich mit dem sauer gewordenen Klassizismus des Empire um die Seele Europas stritt, treten die beiden alten Weimaraner freien Geistes an die spröde Materie der Kunst der Frührenaissance heran, und indem sie den überkommenen klassizistischen Masstab beiseite legen, erkennen sie unbefangen in der herben Naturwahrheit die Eigenart und Grösse jener Kunst. Die derbe Form der Quattrocento-Medaille schreckt sie nicht. Vielmehr wird dieselbe eingehend betrachtet und mit Worten analysiert, die weit über die Winckelmannsche Paraphrase hinausgehen und das Wesentliche kennzeichnen. Folgerichtig wird dabei der Realismus eines Sperandio stärker empfunden als die stilisierte Form etwa des Pisano.

Wenige Jahre später hat Cicognara in seiner Storia della Scultura der Medaille ein umfängliches Kapitel gewidmet, aber sein Versuch, sie in die kunstgeschichtliche Betrachtung einzubeziehen, scheiterte an der Kritiklosigkeit, mit der er den Quellen gegenüberstand. In der Folge ist dann die Medaille von der Kunstwissenschaft allezeit stiefmütterlich behandelt worden. Je mehr sich die Kunstgelehrsamkeit akademisierte, desto weniger wusste sie mit diesen Dingen anzufangen. Minima non curat praetor. Es waren ausschliesslich Praktiker, Sammler und Sammlungsbeamte, die sich erspriesslich mit der spröden Materie befassten. Zu den letzteren gehört auch der verdienstliche Bolzenthal, dessen »Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit«, Berlin 1840, einen für ihre Zeit recht guten Überblick über das ganze Gebiet in Form eines Abrisses gewähren. Aber erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts hat Julius Friedländer mit seinen »Italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts« den wissenschaftlichen Grund gelegt. Mit einem an den antiken Münzen geschulten Blick und auch mit historischem Rüstzeug wohl ausgestattet, behandelt er die Medailleure der Zeit von 1430—1530 in kritischen Einzeldarstellungen in vorbildlicher Weise. Kurz darauf setzte auch die französische Forschung ein. Nach dem Vorgang von Lenormant, dem Verfasser des »Trésor de numismatique«, 1834, gab der französische Sammler A. Armand ein nahezu vollständiges Compendium der italienischen Medaille des 15. und 16. Jahrhunderts in handlicher

Katalogform, worauf dann Al. Heiss ein schwerfälliges Tafelwerk aufbaute. Dieses blieb unfertig und gänzlich im Stoffe stecken, doch sind die dickleibigen Foliobände als Materialsammlung nicht zu unterschätzen. Einen Nachtrag zu Armand gab Hill (Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, Bd. II, S. 10).

Friedländers Tradition hat dann in Deutschland W. v. Bode fortgesetzt. In seiner durchgreifenden Art räumte er kritisch auf, aber auch in aufbauender Arbeit hat er das Bild einzelner Meister mit sicherer Hand umrissen und glücklich ergänzt. In sorgfältigen Katalogarbeiten wie auch in Einzelstudien trug ferner Kurt Regling mancherlei Wertvolles bei. Aus der Wiener Schule ist besonders Julius v. Schlosser zu nennen, der sich über den österreichisch begrenzten Gesichtskreis der Älteren, Ilg und Kenner, weit erhob und nicht sowohl durch die Ergebnisse als durch die Methode seiner Forschung anregend wirkte.

Zusammenfassend hat dann C. von Fabriczy die ganze Materie behandelt in einem schmalen Buch, bestechend durch den flotten Wurf seiner Darstellung. Der Eleganz zu Liebe ist hier freilich das Hypothetische und Problematische der Forschung mehr als billig verwischt, und die grossen Lücken, die in unserem Wissen klaffen — Fabriczy selbst hat sie gewiss nicht übersehen —, werden nur allzu leicht überbrückt.

Die Führung auf unserem Gebiete besitzt gegenwärtig unbestritten G. F. Hill, dessen besonnene Arbeit seit Jahren der Vorbereitung eines Korpus der italienischen Medaillen gilt. In ungemein fruchtbarer Produktion gab er eine Fülle von kritischen Beiträgen und ergänzte unser Wissen aus den ihm unterstellten Schätzen des Britischen Museums wie auch anderer öffentlicher und privater Sammlungen. In einem besonders wertvollen Kapitel seiner Medals of the Renaissance behandelte er neuerdings die italienische Medaille in zusammenhängender Form. Während Fabriczy nach dem Vorgange Armands den Stoff ausschliesslich nach geographischen Gesichtspunkten, nach den Entstehungsorten der Medaillen gliedert, teilt Hill die ganze Masse nach den Jahrhunderten in zwei Teile, folgt aber im übrigen ebenfalls der aus der Geschichte der Malerei und Plastik übernommenen Einteilung nach Kunststätten.

Die vorliegende Darstellung durchbricht dies hergebrachte Prinzip. Sowenig wie die Medailleure selbst, die freizügig und beweglich waren, bindet sie sich fest an bestimmte Orte, noch auch hält sie sich allzu ängstlich an die zeitliche Abfolge. Vielmehr wird hier versucht, das innerlich Zusammengehörige ohne Rücksicht auf Ort und Zeit zusammenzuordnen. Massgebend war die stilistische Eigenart. Dabei ergab sich ganz von selbst, dass das Handwerk, das einer gelernt, die Werkstatt, aus der der Medailleur hervorgegangen, eine ungleich grössere Bedeutung für seine künstlerische Ausdrucksform besitzt als der mehr oder weniger zufällige Entstehungsort der Medaillen. Mehr als irgendwo in der grossen Kunst erweist hier das Handwerkliche seine stilbildende Kraft. Der Maler-Medailleur arbeitet anders als der Bildhauer und dieser wieder anders als der Goldschmied oder der Münzstempelschneider. Wie die älteste Medaille sich von der Malerei, von der gleichzeitigen Porträtmalerei abspaltet, wie in der Folge für die Gussmedaille einerseits die feine Goldschmiedekunst, andererseits die derbe Erzbildnerei, die Technik der Giesshütte folgenreich wird, wie der Münzstempelschnitt und die Gepflogenheiten der Kameen- und Gemmenschneider sich in der Medaillenkunst geltend machen, ist ebenso fesselnd zu beobachten wie die später eintretende Mischung und Kreuzung all dieser Stilelemente. Dieses vielgestaltige Wie soll hier gezeigt werden; und sollte dabei zum Ausdruck kommen, was das Handwerkliche, was Technik und Material für die Form bedeuten, so wäre

mir das — im Gegensatz zu der abstrakt-formalistischen Betrachtungsweise unserer Tage — besonders erwünscht.

Dass einzelne überragende Meister wie Pisano in Ferrara, Niccolo di Forzore Spinelli in Florenz, Leoni in Mailand Schulen von lokaler Eigenart gezeitigt haben, macht mich nicht irre. Die Schüler, sobald sie flügge geworden, gehen auf und davon, tragen die Schultradition mit sich fort. Das Beispiel Pisanos zeigt, wie auch der Meister an keinen Ort gebunden ist. Dazu kommt, dass die Medaille selbst gleich der Münze rollt; sie geht von Hand zu Hand, von Land zu Land. Die Stücke selbst tragen die Art ihres Schöpfers in die Ferne und wirken befruchtend weit über den Kreis ihrer Entstehung hinaus. So kommt es, dass, um ein etwas beschämendes Beispiel anzuführen, wir von einer der schönsten und bedeutendsten Gruppen bis heute nicht zu sagen imstande sind, ob ihr Stil in Rom oder in Norditalien wurzelt. Nur so viel kann man behaupten, dass ihr Urheber Bildhauer und Goldschmied in einer Person gewesen sein muss, eine Tatsache, die sich in der fragwürdigen Bezeichnung »Cellini« ausdrückt.

Eine rein kunstgeschichtliche Betrachtung würde indes unser Thema nicht erschöpfen. Die Medaille ist zwar Kunstwerk, aber auch historisches Denkmal. Der sachliche Kommentar kann daher nicht entbehrt werden: ein bisschen Polyhistorie, einiges Biographische, Ikonographische usw. muss also auch der Kunsthistoriker mit in Kauf nehmen.

Schliesslich habe ich der neueren französischen Forschung, der Arbeiten von de la Tour und de Foville (Revue de Numismatique, Gazette des Beaux Arts, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde), sowie E. Babelons (bei André Michel, Histoire de l'art) zu gedenken, und sodann unter Übergehung des sacro dilettantismo gewisser italienischer Skribenten auf die brauchbaren Beiträge von Umberto Rossi, Supino und Morsolin, die ergebnisreichen Archivforschungen von Malaguzzi-Valeri und E. Motta (bei Thieme-Becker, Rivista Ital. di Numismatica) gebührend hinzuweisen. Auch Venturi (Gallerie Italiane, Archivio storico usw.) hat aus den schwer zugänglichen italienischen Medaillensammlungen mancherlei Neues, freilich nicht immer Gutes, beigebracht und auch den äusseren Lebensverhältnissen der Medailleure seine Aufmerksamkeit mit Erfolg zugewandt. Ich habe diese Forschungen dankbar benützt, soweit die geistige Hungerblockade, in der die deutsche Wissenschaft zur Zeit lebt, es zuliess, d. h. ich kenne die Zeitschriftenliteratur vielfach nur bis zum Jahre 1914.

In der qualitativen Bewertung dagegen musste ich mich ganz auf mich selbst verlassen und stehe vielfach im Gegensatz zu anderen Beurteilern, zumal ausländischen. Das kann kaum anders sein. Wenn uns das letzte Jahrzehnt etwas gelehrt hat, so ist es die Tatsache, dass die Völker aneinander vorbeireden, weil sie aneinander vorbeidenken und empfinden. Wenn selbst die festen Normen der Ethik schwanken, wie ist dann auf dem Gebiete der Ästhetik, wo die Imponderabilien herrschen, eine Einigung zu erhoffen? Wenn wir tagtäglich sittliche Grundbegriffe, die Allgemeingut der ganzen Menschheit schienen, in ihr Gegenteil verkehrt sehen, wenn unschuldig schuldig wird und die Weltlüge triumphiert, wie ist da an eine Verständigung zu denken in Dingen, die so tief in der Physis des Einzelnen, der Nationen und Rassen verwurzelt sind, wie dies bei künstlerischen Fragen der Fall ist?

* * *

Die Zahl der bekannten italienischen Renaissancemedaillen dürfte nicht weit von 5000 entfernt sein. Das hier vorgelegte Material ist nur ein Bruchteil des Vorhandenen. Sollten Lücken darin fühlbar sein, so wäre das nicht verwunderlich. Galt es doch auch hier, die Kunst zu üben, die uns Deutsche die Zeit so nachdrücklich lehrt, nämlich sich nach der Decke zu strecken. Es war keine Kleinigkeit, unter den obwaltenden Verhältnissen die hundert Tafeln zusammenzubringen, und ohne die weitgehende Unterstützung, die ich von kollegialer Seite erfahren habe, besonders bei den Beamten der Berliner Sammlungen, Exz. v. Bode, Direktor Regling und Professor Nützel, desgleichen bei den Herren Dr. v. Loehr und Dr. Dworschak in Wien, namentlich aber auch bei Herrn George F. Hill in London, wäre mein Bemühen aussichtslos gewesen. Ihnen allen bin ich sehr zu Dank verpflichtet, und auch den Vorständen der Münzsammlungen in Gotha und Kopenhagen, sowie der Sammlung des Königs von Italien habe ich für Überlassung von Photos und Gipsen zu danken. Während des Druckes hat mich Herr Direktor Kurt Regling in Berlin durch mancherlei dankenswerte Hinweise gefördert.

Dass die Medaillen hier fast ohne Ausnahme in ihrer natürlichen Grösse erscheinen und, soweit es anging, nicht nach toten Gipsabgüssen, sondern nach den Originalstücken aufgenommen sind, nehme ich als besonderen Vorzug in Anspruch. Wenigstens die charaktervollen Erzeugnisse der Frührenaissance sollte man nicht anders als im Original vorlegen. Der Gips verfälscht den Eindruck, versüsst und modernisiert ihn. Ebenso ist die Verkleinerung vom Übel, da sie das Bild ungebührlich verzierlicht. Für den Charakter ist das Metall wesentlich und nicht minder der Masstab. Nur der Not gehorchend, bin ich dem Prinzip untreu geworden da, wo es technisch nicht anders ging. Für die Ausführung der Tafeln in Tiefdruck ist der Verlag allein verantwortlich.

München, den 31. Dezember 1922. *G. H.*

Hauptwerke

der Literatur über italienische Medaillen

ARMAND, ALFRED. Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Paris. Bd. I, II, 1883. Bd. III, 1887.

FABRICZY, CORNELIUS VON. Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig.

FRIEDLÄNDER, JULIUS. Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430—1530). Berlin. 1882.

HEISS, ALOIS. Les Médailleurs de la Renaissance. 9 Bde. Paris 1881—1892.

G. F. HILL. Medals of the Renaissance. Oxford. 1920.

(LENORMANT). Trésor de Numismatique et de Glyptique. Médailles coulées et ciselées en Italie aux XV^e et XVI^e siècles; ed. P. Delaroche, H. Dupont et Ch. Lenormant. Paris. Bd. I, 1824; Bd. II, 1826. Citiert »Trésor«.

I. ALLGEMEINES

Was eine Medaille ist, besagt besser als jede begriffliche Definition das deutsche Wort Schaumünze: eine Münze, die nicht dem Geldverkehr dient, sondern vornehmlich den Zweck hat, beschaut zu werden.[1] Ein doppelseitiges Rundrelief, das in plastisch-bildlicher Form eine Person oder eine Begebenheit in dauerndem Material festhalten soll, so etwa mag der Begriff der Medaille ganz allgemein zu umschreiben sein. Missbräuchlich wird selbst in wissenschaftlicher Literatur statt Medaille häufig die Bezeichnung Plakette gewählt. Von den Kleinreliefs, die man Plaketten nennt, unterscheidet sich die Medaille aber grundsätzlich durch die Umschriften und Beischriften, die deutlich auf ihre Herkunft von der Münze zurückweisen.

Die Medaille, in der Regel doppelseitig, trägt auf der Vorderseite zumeist ein Porträt, auf der Rückseite die mannigfaltigsten Darstellungen, sei es figürlicher oder auch figürlich-landschaftlicher, sei es gegenständlicher, emblematischer oder heraldischer Art; auch Architektonisches findet Verwendung. Es entspricht dem Geiste der italienischen Renaissance, dass die Medaille das Persönliche stark hervortreten lässt. Die italienische Medaille ist Porträtmedaille. Bildartige Motive, Schildereien aus der antiken Mythologie, der römischen Geschichte und aus der Bibel, die auf deutschen »Miscellan-Schaumünzen« so beliebt sind, werden in Italien auf die Plakette verwiesen.

Die Medaille ist durchaus ein Produkt jenes neuen Geistes, der, als Unterströmung schon seit den Tagen Dantes und Boccaccios vorhanden, um die Mitte des 15. Jahrhunderts mächtig hervorbrach, das Mittelalter vollends überwand und von der Zeit selbst zwar als Wiedergeburt des klassischen Altertums empfunden ward, uns aber als eine Auferstehung des Menschen selbst, als die grosse Evolution des Individuums aus den Banden der mittelalterlichen Hierarchie erscheint.[2] Die betonte Persönlichkeit, die der Epoche die Signatur gibt, ist auch das unerschöpfliche Thema der Medaille. Aus ihr spricht lebendig das Gefühl für den eigenen Wert, das Bedürfnis, sich selbst zu verewigen. »Die ganze Kraft, so charakterisiert Burckhardt die Medaille, die ganze Kraft des Individuellen, deren das 15. Jahrhundert fähig war, ist in den vorzüglichsten dieser Arbeiten mit einer wahrhaft unbekümmerten Grösse der Auffassung verbunden.« Nicht auf ein transzendentales Dasein im Jenseits ist der Blick gerichtet: das Reich ist von dieser Welt. In dieser Welt will man sich behaupten und auch nach dem Tode nicht der Vergessenheit verfallen. An Stelle der Hoffnung auf ein ewiges Leben tritt der Wille zu einem ewigen Leben auf Erden in heldischer Gestalt und im grossen Namen. Die christlichen Begriffe von der Demut des Wandels und der Vergänglichkeit alles Irdischen verblassen vor dem Glanz der immortalis fama. Wenn es nicht sein konnte, dass man ein öffentliches Denkmal erhielt, so schuf man sich selber eines in Gestalt der Medaille. Vorab sind es die Fürsten,

die grossen und kleinen Tyrannen Italiens, dann die ruhmbegierigen Kondottieren, die sich der neuen Kunst bemächtigen. Die immensa laudum cupido, die diese Welt bewegte, erfüllt die Medaille der Frühzeit, und von ihr gilt das schöne Wort Burckhardts, das von der »Scheidemünze des Ruhmes« redet. Hier feiert das hochgesteigerte Lebensgefühl der Renaissance seine Triumphe, jene verhaltene Energie, die äusserlich kalt scheint und die leidenschaftliche Seite nicht hervorzukehren braucht, um sich auszuwirken, jene Gewalt und Grösse des Auftretens und Handelns, die im Begriffe »virtù« gipfeln: die essentielle Kraft im Menschen, die »Wirkenskraft«, um mit Faust zu reden.

Bald aber nehmen die Frauen, nicht nur die starken Viragines, sondern auch stille und schöne Fürstinnen und Fürstentöchter, an der neuen Mode teil. Es folgen Günstlinge, Staatsmänner und Diplomaten, dann aber drängen Literaten, Dichter und Gelehrte sich in Scharen hervor. Die Anmasslichkeit der Skribenten, die Eitelkeit der Poeten, der Dünkel der Professoren macht sich auf der Medaille breit. Sodann erscheinen in würdigem Zuge die zum Signore gewordenen Bürger der freien Stadtgemeinden, voran die grossen Familien von Florenz mit ihren züchtigen Frauen und sittsamen Töchtern. Endlich porträtieren sich die Künstler selbst wie auch ihre Kunstgenossen und Freunde, die Maler, Bildhauer und Architekten, und die Galerie der Künstlerköpfe ist so gross, dass ein englischer Gelehrter ein ganzes Buch darüber schreiben konnte.[3] Die Päpste erscheinen vollzählig seit Nicolaus V. (gest. 1455). Nicht lückenlos ist dagegen die Reihe der Dogen von Venedig; das Gesetz, das dem venezianischen Staatsoberhaupt verbot, sein Brustbild auf die Münzen der Republik zu setzen, mahnte auch hier zur Zurückhaltung.

BILDNIS. Die klassische Darstellung des Menschen auf der Medaille ist das Profil. Das ist nicht so selbstverständlich, als es scheinen will. Die Inkunabeln der deutschen Schaumünze z.B. verzichten keineswegs auf die Vorderansicht, und gleich die erste, Dürers Lukrezia von 1508, ist eine Enface-Medaille. Das hängt zusammen mit der allgemeinen Entwicklung des Porträts. In der italienischen Kunst beginnt die Bildnismalerei mit dem strengen Profil, und dieses hält sich bis in die Zeiten der höchsten Entwicklung. Ihre Wurzeln hat diese Darstellungsform in der zeichnerischen Grundlage der italienischen Malerei, in der Vorzeichnung zum Fresko. Dagegen entwickelt sich das deutsche Bildnis im Epitaph und im Staffeleibild; dort aber ist das Enface, hier das Dreiviertelprofil herrschend. Beim Medaillenprofil spricht natürlich das antike Vorbild, die römische Kaisermünze, mit, daneben aber fallt die Tatsache, die wir noch näher zu beleuchten haben, dass der Schöpfer der modernen Medaille ein grosser Freskomaler von ausserordentlicher zeichnerischer Potenz war, stärker ins Gewicht, als man anzunehmen pflegt. Dazu kommt das psychologische Moment. Mehr als jede andere Ansicht des menschlichen Kopfes entspricht das Profil der monumentalisierenden Tendenz der italienischen Medaille. Indem sie das Mienenspiel, das hauptsächlich in dem beweglichen Munde liegt, und den Blick des Auges so gut wie ganz ausschaltet, entrückt die Profildarstellung den

Menschen seinem Gegenüber, versetzt ihn in eine abstrakte Sphäre, und dadurch, dass sie den reinen Umriss von Stirn und Schädel, Nase und Kinn zum klaren Ausdruck bringt, betont sie unter Beiseitesetzen des sinnlich-vegetativen Elementes die geistigen Energien des Kopfes. Unübertrefflich drückt dies ein Wort von Karl Justi aus: »Das Profil fasst die Gesichtszüge in die einfachste Formel der Linie, es ist vornehm, denn es ist jeder zufälligen Beziehung, vor allem der zum Betrachter entrückt; es ist die Abbreviatur, in der der bedeutende Mensch auf die Nachwelt kommt.«[4]

Danach leuchtet ein, dass es der Medaille ihrem Wesen nach fern liegt, den physiognomischen Ausdruck, das seelische Moment zu betonen, ihre Aufgabe liegt vielmehr in der objektiven Wiedergabe der distanzierten Erscheinung. Dies wird überall da am Platze sein, wo es sich nicht um den künstlerischen Ausdruck persönlich naher, familiärer oder freundschaftlicher Beziehungen handelt, sondern um eine Darstellung im Sinne der Erhöhung und Fernerrückung des Menschen. Diese monumentalisierende Kraft eignet in der Tat der italienischen Renaissance-Medaille der Frühzeit in hohem Mass, im Gegensatz zu dem bürgerlichen und mehr intimen Charakter der auch äusserlich bescheideneren deutschen Schaumünze.

Die Ausdrucksmittel sind im Profil beschränkt und ausschliesslich plastisch-zeichnerische. Die Haltung, die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Kopf zur Büste, die Art des Abschnitts sind unendlich wichtig. So kommt die Nackenlinie, der Träger des Charakteristischsten am Menschen, voll zu ihrem Recht. Mit solchen Mitteln erhalten die Köpfe im ehernen Zeitalter der Medaille, dem Quattrocento, den Zug zum Caesarischen, ohne dass sie dabei irgendwie antikisierten. Klassizistische Anwandlungen sind Ausnahme, und wenn man auf einen Kopf von antikischem Zuschnitt stösst, so stellt er nicht einen Lebenden dar, sondern einen der grossen Alten, etwa den Kaiser Constantin, der gelegentlich einmal in der Maske des Augustus erscheint, von rein imaginären Bildnissen antiker Menschen abgesehen. Eine humanistische Anwandlung ist es, wenn ein doctus poeta wie Guarino von Verona sein professorales Haupt, den feisten Hals entblösst, nicht ohne klassische Draperie präsentiert.

Die Gestalt des Brustbildes auf den Medaillen ist sehr variabel. In den Anfängen wird die Form stark mitbestimmt durch die Tafelmalerei. Ziemlich gleichzeitig mit der Medaille entstand das selbständige Porträt in Form des Profilbildes im Quadro. Von dort kommt das Medaillenbrustbild mit dem lang herabreichenden Bruststück (bei Pisano und den Ferraresen). Aber gleichzeitig erscheint auf den ältesten Medaillen die kurze Büste mit scharfem horizontalem Abschnitt. Hier war die Rundplastik massgebend; es ist die in der Marmorplastik entwickelte Büstenform, die auch in Terrakotta vielfach verwandt wird, übrigens vereinzelt auch in Bronze vorkommt. Für die Büste ergibt der wagrechte Abschnitt — mit oder ohne Untersatz — die einfachste Standfläche. Gelegentlich kommt dieser Typus auf einer Medaille (Taf. XVII, 3) sogar mit Untersatzplatte vor, ganz wie in der Rundplastik.

Neben dem geraden oder rundlichen Abschnitt tritt der Ausschnitt auf, eine Form, die sich ebenfalls aus der grossen Plastik, nämlich aus dem Erzguss ergibt, indem die hohlgegossene Büste entweder eckig abgekantet oder rundlich geschweift ausgeschnitten wurde, um dann auf einen Sockel montiert zu werden. Auf der Medaille ist dieser Büstentypus besonders bei Harnischbrustbildern beliebt. Aber auch sonst dringt er durch, so z. B. bei der Medaille des Karmelitergenerals Battista Spagnoli, und die Annahme, dass das Stück von derselben Hand sei wie dessen Bronzebüste in Berlin, nämlich von Gian Marco Cavalli, könnte sich auf die S-förmige Begrenzung des Brustbildes stützen.

Der gewöhnliche gerundete segmentförmige Abschnitt geht ohne weiteres aus dem Rund der Medaille hervor. Im Gegensatz dazu steht der konkav bogige Ausschnitt, der aus dem Bedürfnis der Gegenwirkung gegen das betonte Rund der Medaille entstand. Möglichkeiten, die entstehende Spannung aufzulösen, gibt es mehr als eine, und mehr als eine findet Anwendung.

Mit der fortschreitenden Entwicklung macht sich in der Gestaltung des Brustbildes die Antike, in erster Linie die Münze und Gemme, dann auch die Büste fühlbar. Der kurz abgeschnittene Kopf mit nacktem Hals, der bis auf unsere Tage für Herrscherbildnisse auf Münzen geltend geblieben ist, stammt von der römischen Kaisermünze, die sie von den Diadochen Alexanders übernahm. Das Motiv der halben Rückenansicht ist ebenfalls auf den Römermünzen vorgebildet. Von den Bizarrerien des Manierismus im späteren Cinquecento, der sich gerade in der Büstenform geltend macht, wird noch die Rede sein.

KEHRSEITE. Nicht minder deutlich als das Porträt spiegelt die Rückseite der Medaillen den Kultus der Persönlichkeit. Für Fürsten und Feldherren ist ein ritterlicher Einschlag bezeichnend, und selbst ritterlich-romantische Züge fehlen nicht. Ross und Reiter sind besonders beliebt. Wie man sich unter Umständen begnügen musste, sein Reiterdenkmal nur in effigie an der Kirchenwand zu sehen, so setzte man sein Reiterbild auf die Medaille. Wenn man will, kann man auf den Schaumünzen die ganze Entwicklung des Reiterdenkmals der Renaissance studieren: Reiter in anspruchslos realistischer Auffassung, der fahrende Ritter auf müdem Klepper, der Ritter stolz zu Ross, die schlichte Feldherrnwürde des Gattamelata, die straffe Reiterzucht von Lionardos Trivulzio und sein dramatisch bewegter Sforza, Anklänge an die Colleoni-Pose, der rednerische Gestus des antiken Marc Aurel, daneben das hergebrachte Schema des Turnierritters vom mittelalterlichen Reitersiegel: all diese Motive und Gestalten ziehen hier in heroischer Parade vorüber.

Das Ross ist der Renaissance das Sinnbild aller männlichen und kriegerischen Tüchtigkeit. »Cavallo« nennt sie das Reiterdenkmal schlechthin. In dieser symbolischen Bedeutung erscheint das Pferd gelegentlich auch in der Abbreviatur des Pferdekopfes, wobei Antikes, etwa der phantastische Pferdekopf auf den Münzen der Seleukiden oder der von Panormus, mitspielen mag.

Daneben geht die Glorifizierung in der antikischen Form des Triumphes, den die humanistische Literatur, namentlich Petrarcas berühmte »trionfi« der bildenden Kunst vermittelten. Allegorien und Mythologien bevölkern den hochgetürmten Wagen, und seine ausschweifenden Formen geben einen Begriff von den Requisiten der grossen Karnevalzüge der Zeit. Der erste, der — nach der merkwürdigen Antizipierung durch Kaiser Friedrich II. — den antiken Triumph wieder in die Wirklichkeit übersetzte, war der ruhm-, prunk- und kunstliebende König Alfonso I. von Neapel, und er ist es auch, der das triumphale Viergespann als Erster auf eine Medaille setzt. Der trionfo erscheint im engen Rund der Medaille entweder im Ausschnitt als carro trionfale oder auch in grösserer Ausdehnung. Antike Anleihen werden gemacht, Reminiszenzen von römischen Triumphalreliefs finden sich, und auf einer frühen Florentiner Medaille paradiert das grossartige Viergespann von dem berühmten antiken Zeus-Cameo des Athenion. Vollends als Imperator erscheint dann Alfonso von Neapel auf einem antiken Thron; Mars und Viktoria reichen ihm die Krone des Lebens, die für den Helden des Schwertes wie für den der Feder der klassische Lorbeer war.

Ein Symbol der Kraft und der Macht der Tyrannis ist die Zwingburg, und als solches wird das vielzinnige Kastell mit Vorliebe auch in das Rund der Medaille gestellt.

Das eigentliche Abzeichen des Feudalen, das Wappen, erscheint auf den Medaillen wohl da und dort in der vornehmen Stilisierung der italienischen Heraldik, aber im Gegensatz zu der deutschen Porträt-Medaille, die ihren engeren Zusammenhang mit der Münze dadurch verrät, dass sie als Schmuck der Rückseite Heraldisches bevorzugt, tritt auf der italienischen Schaumünze das Wappen hinter allegorischen, symbolischen, emblematischen Motiven stark zurück. Das Beziehungsreiche liegt im Wesen der italienischen Renaissance und spiegelt sich nirgends klarer als in der Medaille, die ein gut Stück noch ungeschriebener Kulturgeschichte enthält. Das symbolisch gedachte Emblem, die »Impresa« mitsamt der dazu gehörigen Devise, Dinge, die den Renaissancemenschen unendlich wichtig waren und schönen Geistern, gelehrten und ungelehrten, viel Kopfzerbrechen verursachten, nehmen wie in der Dekoration von Gebrauchsgegenständen, der Wohnräume usw., wie in Schmuck und Kleidung, so auch auf der Medaille einen grossen Raum ein.[5] Was den Geist der Zeit an ethischen Begriffen, an philosophischen, religiösen und superstitiösen Vorstellungen erfüllte: Mythologie, Allegorie und Symbolik, Personifikationen aller Art, metaphorische Anspielungen, Stein- und Pflanzenmystik, Reminiszenzen aus der mittelalterlichen Tierfabel, aus dem alten, noch in populären Florilegien weiterlebenden »Physiologus«, ferner stillebenartige Zusammenstellungen von Gegenständen des täglichen Gebrauchs, die aber auch wieder ihren besonderen Sinn erhalten, alles das findet auf den Medaillen reichlichst Verwendung. Der Schlüssel zu dieser Vorstellungswelt liegt in der italienischen Sprache. Das Bedürfnis und die Kraft zur Personifikation eignet dem lateinischen Idiom in hohem Grade, und die anthropomorphische Gestaltung ist geradezu eine Denkform der romanischen Völker. Wenn die »Vita Nuova«

sich in einer ausführlichen Apologie über dieses Thema ergeht, so ist das nicht etwa nur ein Rest toter Scholastik, sondern ein wesentlicher Inhalt der Renaissancepoesie, den Dante hier verteidigt. Dass die Erfindung, der geistreiche Einfall, die Pointe, kurzum die Idee hier ungleich wichtiger genommen wird, als uns Modernen geläufig, ist nicht wegzuleugnen. Echte poetische Empfindung, Geist und Phantasie ist, wie in Kunst und Welt überhaupt, so auch hier natürlich seltener als ihr Surrogat, die ausgeklügelte Metapher, und mancher spitzfindige Gedanke verrät, dass die Erfindung nicht dem Geist des Künstlers, sondern dem Kopf eines gelehrten Beirates entsprungen ist. Beliebt sind Anspielungen auf den Namen. So erscheint Lionello d'Este unter dem Bilde eines Löwen. In der possierlichen Gestalt eines Bären holt Orsato Giustiniani für die Republik Venedig die Früchte von einer Palme, die in diesem Falle den Orient versinnbildlicht, und ein gewisser Bovio setzt unbedenklich einen ausgewachsenen Ochsen auf die Rückseite seiner Medaille, wie auch Alexander Borgia, dem Jupiter gleich, als Stier erscheint. Wesentlich ist diesen Ideen eine ahnungsvolle Dunkelheit, das Rebusartige des Gedankens: ein ausgesprochen esoterisches Moment, das den Gebildeten zum Nachdenken anregen, das profane Volk dagegen ausschliessen soll. Wenn hervorgehoben wird, dass die Idee »ex abditis philosophiae penetralibus« stammt, so geschieht das zu ihrem Lob.

Im Zusammenhang damit steht, dass die Um- und Aufschriften, »Legenden« genannt, die in Form von Sprüchen, Devisen, Motti, klassischen Zitaten und Bibelstellen den Kommentar geben, niemals in der Vulgärsprache, sondern stets in gelehrtem Latein abgefasst sind. Man tat sich nicht wenig zugut auf derartige Erfindungen. Neben Humanisten wie Angelo Poliziano, der sich beklagt, dass jeder Tölpel ihn mit seinen Liebesgeschichten plage und einen rätselhaften Sinnspruch begehre, der nur der Angebeteten verständlich sein, die übrige Welt aber zu allen möglichen Mutmassungen reizen soll, oder dem vornehmen Pietro Bembo, der für seine fürstliche Freundin Lukrezia Borgia über eine sinnreiche Medaillenkomposition nachdenkt, haben natürlich auch die Künstler selbst sich mit diesen halbgelehrten Dingen abgeben müssen, und Lionardos Notizen aus den abstrusesten Tierfabeleien des Mittelalters hatten keinen anderen Zweck. Man machte solche Scharaden wohl auch zum Gegenstand gesellschaftlichen Spieles, wie dieses der »Cortegiano« für den Hof der Herzogin Elisabetta von Urbino bezeugt. Die Symbole, die wie »mit einem künstlichen Schleier« verhüllt sein sollen, werden in Sonettenform poetisch gedeutet. Sinnvoll und sinnfällig sollen die Impresen gewählt werden, »damit die Blicke angezogen werden wie das Eisen vom Magnet«. Ein anschauliches Bild, wie solche Dinge entstanden, gibt die unübertreffliche Schilderung Cellinis, wie er den Herzog Alessandro für eine Schaumünze modelliert und dieser seinem Vetter Lorenzino, der ihn wenig später ermorden sollte, spottend die Aufgabe stellt, die Rückseite zu der Medaille auszudenken. Der bekannteste Erfinder solcher Impresen und Devisen ist der gelehrte Historiograph Paolo Giovio aus Como (1482—1552); man verdankt ihm eine viel

gebrauchte theoretische Anleitung zur Erfindung derartiger Symbolismen. Der Absolutismus des 17. Jahrhunderts hat dann dieser Geistestätigkeit die akademische Form gegeben. Ist doch die Pariser Académie des inscriptions et belles-lettres zu keinem anderen Zweck gegründet, als passende Inschriften zu erfinden für die Medaillensuiten, die Leben und Taten des roi soleil verherrlichen. Als ein Spezimen deutscher Gelehrtenpedanterie, die sich im 17. und 18. Jahrhundert auf der Medaille oft geradezu erheiternd manifestiert, mögen Johann David Köhlers »Anweisungen zu der schweren Kunst, Medaillen geschickt anzugeben«, Göttingen 1745, wenigstens genannt sein. Im Vorübergehen sei jedoch auch daran erinnert, dass noch Goethe, auch hierin ein echter Sohn des Humanismus, sich privatim und offiziell mit Vorschlägen für Medaillendarstellungen bemüht hat.

Für den modernen Beschauer, dem die Beziehung zu der Vorstellungswelt der Renaissance fehlt, bleibt natürlich das Gedankliche Nebensache. Was wir aber bewundern und nicht ohne Neid bewundern müssen, ist die Gestaltungskraft, mit der die alten Meister der Medaille nicht allein dankbare poetische Vorwürfe, sondern auch frostige, ja selbst wunderliche Einfälle lebendig und bildhaft zu gestalten, der abstraktesten Ideenverbindung Leben und Stimmung einzuhauchen verstanden. Leblose Objekte erhalten ungesucht und unvermerkt die Bedeutung eines Symbols. Ein aufgeschlagenes Buch etwa ist gewiss kein Gegenstand, der plastisch besonders wertvoll oder gedanklich an sich bedeutsam wäre, aber sieht man, welche Würde und Bedeutung ein Meister wie Antonio Pisano dem toten Gegenstand zu verleihen weiss, wie er das Buch — und dies rein mit den Mitteln seiner Kunst — als ein heiliges, als das Buch der Bücher zu kennzeichnen versteht, so fühlt der Nachgeborene, wie unendlich arm wir geworden sind.

Die Gestalten der antiken Sage und Geschichte erscheinen häufig, aber weder in einer poetischen noch auch in rein historischer Absicht, sondern stets in persönlicher Beziehung auf den Dargestellten der Medaille.

Biblisches und Christliches tritt hinter dem antiken Element gänzlich zurück. Nur auf den Medaillen der Päpste behauptet es sich. Sehr charakteristisch sind Kontaminationen von Antikem und Christlichem wie Speranza und Fede. Auch Fortuna gehört hierher, denn sie waltet nach der Anschauung der Renaissance nicht blind, sondern ist in der christlichen Weltordnung mitinbegriffen. Gerade diese heidnisch-christlichen Personifikationen sind sehr beliebt und treten auf den Medaillen gleich reihenweise auf.

Die Allegorie hüllt sich von je gern in antikes Gewand, aber die Draperiefiguren auf den Medaillen, zumal der frühen Florentiner, suchen ihre Vorbilder nicht im Antikenvorrat, sondern sie sind unverkennbar Schwestern der schöngewandeten Mädchengestalten eines Sandro, Filippo Lippi und Ghirlandajo, und auch der Akt, wie er auf den Medaillen des Pisanello, Sperandio usw. erscheint, ist eigenes Gewächs. Selbst da, wo Vorwürfe aus der antiken Mythologie behandelt werden, ist die Gestaltung in der Regel selbständig. Wie weit entfernt

ist der romantische Arion Taf XXIX 1 etwa von dem kleinen Delphinreiter der Münzen von Tarent, wenn er auch gegenständlich von diesem angeregt sein mag.

Bei aller Eigenart macht indes die vergötterte Antike ihr Recht geltend. Anklänge finden sich schon früh; ein Beispiel ist die kleine Malatesta-Medaille des Matteo de' Pasti, die 1446 entstanden ist (XV 1). Von den antiken Gemmen und Kameen, die in den Sammlungen Papst Pauls II. und Lorenzos de' Medici zu sehen waren, werden plastisch dankbare Motive entnommen, so die Figur des Apollo von dem berühmten Intaglio mit der Strafe des Marsyas in Neapel, dann der Palladionräuber Diomedes, der auf der Medaille eines reichen Kaufmanns als »Mercurio« umgedeutet wird. Vielleicht von einem geschnittenen Stein stammt auch die Gruppe der drei Grazien, die einmal, so auf der Medaille einer sittsamen Florentinerin, durch Beischrift als Castitas, Pulchritudo und Amor kommentiert wird, während auf einer anderen der Dreiverein die »Concordia« bedeutet. Hingegen bezeichnet Pico della Mirandola die dritte der Schwestern geradeheraus als Voluptas.

Nicht selten sind Anleihen bei den römischen Kaisermünzen. Fortuna redux erscheint, die drei Monetae, etwas umgruppiert und renaissancemässig aufgeputzt, wandeln als Justitia, Pax und Copia auf einer Florentiner Medaille einher, die römische Annona erhält statt der Ähren ein Rauchfass und wird so zur Sancta Religio, im Schema der Concordia Augustorum tritt ein venezianischer Staatsmann seinem Amtsgenossen entgegen, und beide tragen römische Toga, die »decursio« der römischen Münzen in Gestalt zweier römischer Reiter kopiert eine Kondottierenmedaille, und der französische König Heinrich II. gefällt sich in der Attitüde der Adlocutio zu Pferd. Die gewiss auf ein schönes griechisches Vorbild zurückgehende Securitas von den Grossbronzen Neros setzte ein unbekannter Stempelschneider auf ein Schaustück mit dem Kopfe des Augustus, und der päpstliche Stempelschneider Alessandro Cesati übernimmt die Figur, noch etwas reicher ausgestattet, auf eine Papstmedaille. Inschriften von römischen Kaisermünzen und Anklänge an solche finden sich vereinzelt auch bei nichtrömischen Darstellungen.[6]

Es ist aufschlussreich für die Anschauung der Renaissance von der Antike, dass hinter den römischen Prägungen mit ihren konventionellen Typen die griechische Münze als Vorbild vollkommen in den Hintergrund tritt. Erschiene nicht ein- oder zweimal die berühmte Quadriga des Euainetos von den syrakusanischen Dekadrachmen oder vereinzelt ein Heraklestypus von einer griechischen Münze, so müsste man glauben, die Herrlichkeit der griechischen Prägekunst sei spurlos an der Renaissance vorübergegangen. Das historische Interesse, zumal das an der römischen Vergangenheit, war eben ungleich grösser als das künstlerische. Die Münzen, die Petrarca Kaiser Karl IV. beim Betreten des italienischen Bodens als symbolisches Gastgeschenk überreichte, waren römische. Alfonso I. von Neapel sammelte Römermünzen und war entzückt, eine solche von Julius Caesar zu besitzen, und wenn auch der venezianische Sammler Ambrogio Traversari (um 1430) unter seinen Goldmünzen eine

solche der Königin Berenike sein eigen nannte, so war die bedeutende Sammlung im Besitze der Medici vorwiegend römisch. Es kann also nicht wundernehmen, wenn wir griechischen Münzbildern auf den Medaillen nur ganz vereinzelt begegnen. Ein Stier mit gesenktem Haupt auf einer venezianischen Medaille (LXXXVI 3) ist zwar durch einen griechischen Typus angeregt, aber der stossende Stier des Nepoten Gian Francesco della Rovere geht nicht direkt auf das bekannte Münzbild der Thurii zurück, wie man meinte, sondern auf eine römische Prägung, nämlich auf einen Aureus des Augustus, der das griechische Münzbild modifiziert wiedergibt.

Von einem eigentlichen Klassizismus kann allenfalls nur bei gewissen Imitatoren der Antike die Rede sein. Im übrigen bedeuten die Anleihen aus dem Schatz der guten Werke der Alten nicht viel, die Abwandlung des Themas geschah in eigener Tonart. Man lieh nicht aus Armut, sondern nahm das Gute unbefangen in einem tiefen Gefühl der Verehrung für das unerreichte Muster der Antike, als deren rechtmässige Erbin und Besitzerin die Renaissance sich fühlte.

HISTORISCHE MÜNZEN UND MEDAILLEN. Die Medaille als historische Denkmünze, die »kommemorative« Medaille, wie die Engländer sagen, hat ihre Vorläufer in der kursierenden Münze. Schon die Antike kennt Münzen, die mehr oder weniger deutlich auf politische oder kriegerische Ereignisse anspielen, sei es in direkter Form oder in jener poetischen Umschreibung, in der die Griechen Meister waren. Ausgesprochen urkundlichen Charakter tragen die römischen Münzen. In die älteste sagenhafte Geschichte Roms führen die republikanischen Prägungen, mittenhinein in die Zeitgeschichte aber die Kaisermünzen, die heute noch für die Kenntnis weiter Strecken des römischen Altertums die besten Quellen bilden. Auch dem Mittelalter war dergleichen nicht fremd, und die Frage: Kannte das Mittelalter Denkmünzen? ist im Allgemeinen mit »ja« zu beantworten, wenn auch die alte Neigung der Numismatiker, überall historische Andeutungen zu wittern, im einzelnen viel zu weit geführt hat. Nicht jede tendenziöse Münze ist eine Gedenkmünze. Da wir indes die Medaille nicht als geschichtliches Denkmal zu betrachten beabsichtigen etwa im Geiste der alten Numismatiker vom Schlage des trefflichen Altdorfer Geschichtsprofessors Johann David Köhler, der in den Jahren 1729—1765 allwöchentlich seine auf zweiundzwanzig Bände gediehenen »Historischen Münzbelustigungen« herausgab und seinem geduldigen Publikum »allerhand merkwürdige und rare Taler, Dukaten, Schaustücke, Klippen von mancherley Alter, accurat in Kupfer gestochen und aus der Historie umständlich erkläret« vorführte, da uns diese etwas umständliche Behandlung, wie gesagt, fern liegt, hier vielmehr die italienische Schaumünze als Kunstwerk betrachtet werden soll, können wir die kursierende Denkmünze ohne weiteres beiseite lassen. Wir sind dazu um so mehr berechtigt, als auf den Medaillen der Renaissance das Historische völlig in den Hintergrund tritt hinter dem Persönlichen. Vereinzelte historische Stücke, wie das auf die Verschwörung der Pazzi, werden von der

Masse der rein individuellen Porträtmedaillen erdrückt, und andere wieder, wie z. B. die auf den Tod des Giovanni Medici delle bande nere, steigern die historische Szene derart ins Heroische, dass der tatsächliche Anlass gänzlich verblasst. Eine Ausnahme machen die Papstmedaillen. Diesen offiziellen Prägungen fehlt das persönliche Element, der Privatcharakter. Die Päpste liebten es, die hervorragenden Ereignisse ihrer Regierung kriegerischer und friedlicher Natur, Staatsaktionen und sakrale Handlungen, Konzilien, Sedisvakanzen, Inthronisationen, Errichtung von Gebäuden, Brücken und Brunnen usw. auf ihren Medaillen zu verewigen, denn als »Herrscher ohne Dynastie« mussten sie selbst auf die Erhaltung ihres Andenkens bedacht sein. So wurden die Papstmedaillen die Vorläufer jener historischen Suiten, die mit den unabsehbaren Reihen Ludwigs XIV. beginnen und mit den Geschichtstalern der bayerischen Könige enden.

ZWECK UND VERWENDUNG. Nach dem Gesagten ist der Sinn der Medaille klar geworden und wohl auch ihr Zweck, der kein praktischer war, sondern ein geistiger. Die alberne Frage, die man heutzutage nicht allzu selten hört: Was macht man damit? lag der Renaissance fern. Man freute sich an dem schönen Gegenstand, man bewahrte ihn auf um seiner selbst willen, und es leuchtet ein, dass die Voraussetzung einer solch zweck- und wunschlosen Freude eine sehr hohe Kultur ist. Als Mann von schönem Geiste legitimiert man sich, indem man sich wohl mit einer Medaille in der Hand malen lässt, wie das der junge Herr von Stande tat, den das noble Bild von Pontormo in Florenz[7] darstellt, und der summus arbiter elegantiarum, Gott Apollo selbst, sitzt auf dem Parnass, in die Betrachtung einer Schaumünze vertieft (s. unten S. 129).

Der deutschen Medaille, zumal der Nürnberger mit ihrem zierlichen Durchmesser und ihrer goldschmiedmässigen Finesse, haftet immer etwas vom Schmuckstück an. In der Tat ward sie auch vielfach an Ketten mit und ohne Einfassung getragen. Aus ihrem Schmuckcharakter erklärt sich bei ihr das Vorwiegen von Edelmetall. Anders die italienische Medaille. Sie ist in erster Linie Schaustück. Schon ihre Grösse schliesst das Tragen am Leibe aus, und als Material genügte die edelpatinierte Bronze. Lediglich zum Ergötzen des Auges lagen die Schaumünzen auf Tischen und Möbeln, und im Kabinett einer Isabella d'Este fehlten unter den Kleinbronzen, Plaketten und künstlerisch gestaltetem Gerät aller Art die Medaillen so wenig wie im Scrittoio des Cosimo de' Medici. Bisweilen — darauf deutet die Durchbohrung — scheinen sie auch als Zierat der Wohnräume an Ketten oder Schnüren aufgehängt worden zu sein. Deutsche Italienfahrer wie der Augsburger Kaufmann Matthäus Schwarz und kunstbegeisterte Sammler wie Otto Heinrich von der Pfalz machten sich den italienischen Brauch zu eigen. Weniger als »Ehrpfennig« also, der als solcher zum Zeichen der Anhänglichkeit oder Untertänigkeit auf der Brust getragen werden musste, denn als freies Geschenk unter Gleichgestellten, sei es als blosser Höflichkeitsbeweis oder als Unterpfand der Liebe und Freundschaft wurde die Medaille in Italien verschenkt und wohl auch ausgetauscht.

Als historisches Dokument diente sie bei Grundsteinlegungen von Gebäuden, Befestigungen usw., wie Funde z. B. in den Grundmauern von Palazzo Venezia und Palazzo Strozzi beweisen.

* * *

TECHNISCHES. Technisch betrachtet, hat man zu unterscheiden zwischen Gussmedaillen und Prägemedaillen. Weitaus der grössere und künstlerisch wertvollere Teil der italienischen Schaumünzen ist gegossen. Die Gussmedaille ist ein Produkt der freien Kunst. Sie steht selbständig neben den Kleinplastiken der berühmten Gusshütten von Padua und Florenz, neben Donatellos und Riccios Kleinbronzen und unmittelbar neben den Plaketten. Die Gussmedaille ist die eigentliche Künstlermedaille, dagegen bleibt das Prägestück an die Münzstätte und damit an den fürstlichen und päpstlichen Hof gebunden; es trägt fast ausschliesslich offiziellen Charakter. Als Ableger der kursierenden Münze hat die Prägemedaille in den Bildnismünzen, den sogenannten Testoni (testa der Kopf), ihre Vorläufer und Gegenstücke.

Über die Herstellung der Gussmedaille zu den verschiedenen Zeiten sind wir nur unvollkommen unterrichtet. Weder Theoretiker wie Cennini noch Praktiker wie Cellini, die darüber geschrieben haben, geben ein klares Bild. Wohl erfahren wir von ihnen allerlei über die Zusammensetzung der Modelliermasse, Herstellung der Formen usw., aber, was uns wichtiger wäre, der Arbeitsvorgang bleibt dunkel. Wir sind in der Hauptsache darauf angewiesen, was die Medaillen selbst lehren. Sie lehren vor allem, dass Technik, Material und Handwerkspraktiken bei den verschiedenen Meistern verschieden waren. Je nachdem die Medailleure von der grossen Kunst, von der Bildhauerei und Malerei, oder vom Goldschmiedehandwerk und Münzstempelschnitt herkamen, bedienten sie sich der Mittel, die ihre Praxis ihnen an die Hand gab.

Das bevorzugte Material der italienischen Erzplastik ist das Wachs.[8] Man verwandte es nicht nur wie heutzutage für Skizzen und kleine Modelle, sondern führte — zum Zweck des Ausschmelzverfahrens — die Plastiken in ganzer Grösse darin aus. Auch für die italienische Medaille — im Gegensatz zu der deutschen, die in der besten Zeit wenigstens hartes Material, nämlich Holz und Stein, bevorzugte — steht fest, dass sie vorwiegend in Wachs modelliert wurde. Im Quattrocento benutzte man wohl das mit harzigen Bestandteilen versetzte rote, nicht sehr pastose Wachs, wie wir es z. B. von den plastischen Modellen Michel Angelos kennen, in späterer Zeit bediente man sich mehr des feinen gebleichten Bienenwachses, das mitunter durch Zusatz von Farbstoffen gelblich oder rötlich getönt wurde; man gab dem Modell, das man in Kapseln aufbewahrte, als dem eigentlichen Original Selbstzweck. Solche Wachsmodelle mit oder ohne Schrift, meist auf Schiefer aufgesetzt, haben sich vereinzelt erhalten.[9] Ein charakteristisches Stück dieser Art, freilich kein eigentliches Modell, ist das feingetönte Wachsbildnis Papst Pius' V. 1566—72, das den päpstlichen Münzstempelschneider

Antonio Rossi zum Urheber hat. (Abb. 44 S. 117). In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ging man dazu über, das Wachs in natürliche Farbe zu setzen, und damit war der Anfang gemacht zu den realistisch bemalten Wachsbossierungen, die dann durch den Medailleur Antonio Abbondio von Italien nach Deutschland gelangten und sich hier bis in die neuere Zeit erhielten, um zu völlig panoptikumartigen, stofflich-naturalistischen Effekten auszuarten.

Neben dem pastosen Wachs kam, wie der Augenschein lehrt, gerade in der grossen Zeit der Medaillen auch härteres Material, Schiefer, Alabaster, Gips und dergleichen zur Verwendung. Die Münchner Staatssammlung besitzt ein italienisches Portätstück von 1538, Alessandro Piccolomini, Bischof von Pienza darstellend, das positiv (erhaben) in Schiefer geschnitten ist. Es steht allerdings vereinzelt. Auch Cellini scheint sich neben dem Wachs dieses harten Materials hie und da bedient zu haben.

Eine entscheidende Rolle aber spielte, wie die schönsten und bedeutendsten Medaillen der Frühzeit lehren, der Tiefschnitt, die Arbeit in Negativ. Man zeichnet das Reliefbild auf eine Platte von Gips, Stucco oder tonhaltigem Stein und schneidet die Form vermittelst Stichels vertieft: im Negativ. Zunächst werden die später im Positiv (d. h. im Relief) als höchste Punkte erscheinenden Stellen in der Tiefe fixiert, bei einem Brustbild z. B. Ohr, Schläfen, Wangenknochen und Schulterpartie. Sodann geht man über zu den mittleren und endlich zu den Hintergrundschichten. Nachdem die Form in dieser Weise angelegt ist, werden die Details, Haare, Kostümmuster, Schmuck usw. und schliesslich auch die Um- und Beischriften in die negative Form eingetragen. Was dieses Verfahren für Stil und Haltung der Medaille bedeutet, ist theoretisch schwer darzulegen und nur von demjenigen voll zu ermessen, der sich selbst darin praktisch versucht oder wenigstens als aufmerksamer Zuschauer daran teilgenommen hat. Während der landläufige Medailleur und Wachsmodelleur von einer Schieferplatte ausgeht und durch Aufsetzen von pastosem Stoff das Relief aufträgt, verzichtet er von vornherein auf eine klare Schichtung des Reliefs. Dagegen gelangt der Tiefschnitt auf dem umgekehrten Wege wie von selbst zu einem Relief von ausserordentlicher Sicherheit der Haltung und schöner Ausgeglichenheit. Die zeichnerische Grundlage des Reliefs wird hier klar. Bleibt doch die Umrisszeichnung, die der Künstler vor Beginn des Tiefschnitts auf der Platte entwirft und von der er ausgeht, auch beim Fortschritt der Arbeit unangetastet erhalten bis zuletzt, während beim landläufigen Modellieren die Vorzeichnung sofort bei Beginn der Arbeit verloren geht, zugedeckt wird. Zwar geht auch der Tiefschnitt von einem festen Grund, nämlich von der Platte aus, aber der Künstler ist an diesen Fond keineswegs absolut gebunden. Je nach Bedarf kann er die Fläche da und dort durch Abnehmen verändern, den Hintergrund auf solche Weise beleben und den starren leblosen Fond des Wachsmodells vermeiden. Der Arbeitsvorgang selbst ist wichtig. Er besteht nicht in einem Auftragen, sondern in einem Abnehmen, und dieser Umstand ist stark mitbestimmend für die Form. Der Übergang von Form zu Form und von der Form zum Grund erhält jene unnachahmliche

Ausgeglichenheit, die, verbunden mit kraftvoller Bestimmtheit, den besten Produkten des Tiefschnitts eignet.

Die so entstandene plastische Form steht in polarem Gegensatz einerseits zu der kantigen Härte des klassizistischen Reliefs wie auch andererseits zu jener malerischen Verschwommenheit, die für die Hauptmasse der modernen Medaillen charakteristisch ist.

Ein weiterer Vorteil des Tiefschnitts betrifft die Ausführung. Bei der tüftelnden Detaillierung, wie sie die Wachsbossierung mit sich bringt, gerät das Einzelne leicht kleinlich und spielerisch. Im Tiefschnitt kommt das Detail bei einiger Übung zwar auch spielend leicht, aber dennoch bestimmt und kräftig zur plastischen Erscheinung: strähniges und gelocktes Haar, Schmuck und Ornament, Musterung des Kostüms — alles das gibt die Arbeit im Negativ mühelos her, insbesondere aber sind die Schriften, die im Bild der Medaille eine so bedeutende Rolle spielen, am zweckmässigsten im Negativ, in der vertieften Form, anzubringen. Zweifellos verdanken die prächtigen individuellen Charaktere der Quattrocentomedaillen und der meisten späteren dem Negativ ihre Entstehung. Auch wenn das Medaillenbild selbst positiv angelegt, d. h. hoch modelliert ist, wird die Schrift regelmässig in der negativen, vom Wachsmodell genommenen Gipsform — in Spiegelschrift natürlich — nachgetragen. So kommt der leichte, improvisierende, man möchte sagen handschriftliche Charakter der Schriften zustande, der die Renaissancemedaille so vorteilhaft von den modernen Maschinenprodukten unterscheidet. Erst die geleckten und geschniegelten Medailleure des späteren Cinquecento setzten peinlich und pedantisch ihre druckletternartigen Charaktere in Vergoldermasse und dergleichen erhöht auf das Modell.

Zu den praktischen Vorteilen des Tiefschnitts kommt noch ein psychologisches Moment. Indem nämlich die Hand die Form vertieft anlegt und aushebt, folgt sie unwillkürlich der gegebenen Fläche. Der Duktus wird von der Fläche geleitet und bestimmt. Ganz von selbst bewegt sich also die Form in der Fläche, im Gegensatz zum Modellieren, das so leicht zur Übermodellierung führt. Selbst kompositionell beeinflusst der Tiefschnitt den Künstler, der gewohnt ist, darin zu arbeiten und darin zu denken, in günstiger Weise. Störende Überschneidungen und malerisches Durcheinander, kurz alles, was der Sichtbarmachung in der Fläche widerstrebt, wird vermieden, aber wo es gilt, eine zeichnerische Schwierigkeit, eine kühne Verkürzung zum Beispiel, zu überwinden, bietet sich dem Künstler der Vorteil, dass er von einer exakten Vorzeichnung ausgehen kann.

Im Tiefschnitt sind die besten Medaillen der Frühzeit entstanden; er bestimmt ihre formale Eigenart. Übrigens beruht auch der Stil der antiken Münzen, seine Sicherheit und Grösse, zum guten Teil darauf, dass sie vertieft gearbeitet, nämlich — im Gegensatz zu unseren modernen Münzen — unmittelbar im Prägestempel geschnitten sind. Aber so geläufig die Arbeit im Negativ den alten Meistern der Medaille auch war, so waren sie doch weit davon entfernt, sich einseitig auf ein Dogma festzulegen. Vielmehr spricht alles dafür, dass ihre

Methode vielfach eine kombinierte war, dass sie je nach Bedürfnis und nach dem Stand ihrer Arbeit abwechselnd positiv und negativ, d. h. im positiven Relief sowohl wie in der vertieften Form arbeiteten, wie dies übrigens verständige Künstler auch heutzutage nicht anders machen. Wesentlich allerdings bleibt es, ob die Anlage des Reliefs hoch oder tief erfolgte, und wir werden bei der Besprechung der verschiedenen Meister auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen diesem und jenem Vorgehen zurückzukommen haben.

FORM UND GUSS. Das fertige Modell wurde in Gips abgegossen, zur Vorsicht in mehreren Exemplaren. Über dem positiven Gipsmodell[10] wurde dann zum Zwecke des Metallgusses die Form genommen, und zwar in Sand oder in »Masse«. Anlässlich der Herstellung von grossen Kardinalssiegeln gibt Cellini für das Abgiessen Anweisungen, die auch für den Medaillenguss aufschlussreich sind. Einmal beschreibt er die Sandform und empfiehlt dafür Tuffsand oder mehr noch einen Formsand, den er selbst in der Seine bei Paris gefunden haben will. Der Sand wird mit Wasser angerührt, der Gipsabguss darin abgedrückt und die so gewonnene Form sodann in der Luft getrocknet. In diese Form wird endlich das flüssige Metall eingegossen. Das zweite von Cellini vorgeschlagene Verfahren ist identisch mit dem in der Renaissance allgemein angewandten »cire perdue«, dem Wachsausschmelzprozess, und der Autor bemerkt dazu, dass er sich dieser Technik nicht nur zur Herstellung von Siegeln, sondern auch »vielerlei anderer Dinge« bedient habe. Bei Medaillen, die relativ einfach zu giessen sind, bedurfte es dieses auf komplizierte Güsse berechneten Verfahrens kaum, und es scheint auch nur ausnahmsweise dafür verwandt worden zu sein. Beim Wachsausschmelzverfahren wird die Form, die nach Cellini aus Gips, Hornmark, Tripel (ein Silikat) und geriebenem Bimsstein besteht, vor dem Guss gebrannt.

Dasselbe ist der Fall bei der heutzutage gebräuchlichen sogenannten Masse, die sich in der Hauptsache aus wiederholt gemahlenem Ziegelmehl und etwas Gips zusammensetzt. Beim Brennen der Form entsteht eine merkliche Reduktion der Grösse durch Verdampfen der Feuchtigkeit, und dieses sogenannte Schwindmass wird weiter noch dadurch verstärkt, dass das Metall beim Erkalten sich ebenfalls etwas zusammenzieht, schwindet. Die an der Luft getrocknete Sandform dagegen schwindet nur unmerklich oder bei einiger Vorsicht überhaupt nicht.

Die Güsse aus der Sandform behalten eine gewisse Rauheit, Körnigkeit der Oberfläche. Die Masseform liefert reinere Güsse. In beiden Fällen bedarf der Guss mehr oder weniger der Nachhilfe durch Punzen und Ziseliereisen. Im Gegensatz zu den deutschen Medailleuren, die ungemein scharfe, der Ziselierung wenig oder gar nicht bedürftige Güsse erzielten, ist für die Italiener eine gewisse Unbekümmertheit um den Guss charakteristisch; selbst die sogenannte Gusshaut belässt man bisweilen. Mitunter scheint es, als ob die Medailleure, der Frühzeit besonders, den Metallguss dem ersten besten Gelb- oder Rotgiesser überlassen hätten. Indes finden sich auch köstlich frische Güsse von grosser Exaktheit, deren mass- und

verständnisvolle Überarbeitung die Hand des Meisters verrät. Aber sie sind selten und hoch geschätzt.

War die Nacharbeit beendet, so gab die Patina dem Stück die Vollendung. Die Art der Patinierung war gewiss ebenso verschieden wie die dadurch erzielten Effekte. Von der einfachen Naturpatina, die nur durch Sonne und Regen hervorgerufen wird und die bei der echten, d. h. gut kupferhaltigen Bronze schöne braune Töne erzielt, von der primitiven Anwendung gewisser Ausscheidungen des menschlichen oder tierischen Körpers bis zur raffinierten chemischen Behandlung mit Säuren und Dämpfen scheint man kein Mittel zur Erzielung einer schönen Farbe unversucht gelassen zu haben. Gute Patina ist mit dem Metall immer kohärent. Sie ist eine Art Oxydation, die durch die Zeit immer schöner, zum »Edelrost« wird. Aufgestrichene Farbe verrät die Fälschung.

Besonders schöne Exemplare von Medaillen der Frühzeit zeigen bisweilen den für die Renaissancebronze charakteristischen schwärzlichen Lackfirnis, der auch von Kleinbildwerken und Plaketten bekannt ist. Er soll das Metall vor der Luft gegen Oxydation schützen; durch Abreiben verlor er sich zum Teil, blieb nur in den Tiefen sitzen und lässt durch den Kontrast des Metallglanzes die Höhen gleich aufgesetzten Lichtern aufleuchten. Im übrigen hängt die Farbe eines Stückes keineswegs nur von den Färbemitteln, sondern wesentlich auch von der Metallegierung ab, und nicht ohne Grund spricht man von »edler Renaissancebronze« im Gegensatz zu den üblen Kompositionen und Surrogaten, die heute vielfach an der Tagesordnung sind.

Was die geprägte Medaille betrifft, so wurde bereits gesagt, dass sie in Italien ganz und gar ein Produkt der »Münze« ist, wenigstens hinsichtlich der Technik, denn ihr eigentlicher Urheber ist keineswegs immer der Stempelschneider der Münze, vielmehr sind es Künstler vom Range eines Enzola, Francia, Caradosso, Cavalli, Cellini u. a., die meist aus der Goldschmiedewerkstätte stammen. Dort hatten sie, wenn nicht das Eisengraben selbst ex professo, so doch die damit nah verwandte Technik des Siegelstechens, wohl auch des Gemmenschneidens gelernt und geübt.

Gleich dem Münzstempel wird der Medaillenstempel mit Hilfe von Meissel, Stichel und Punzen von verschiedener Form in weichem Stahl vertieft gearbeitet. Für die Buchstaben, Ziffern, Interpunktionszeichen bediente man sich früh schon feststehender Typen in Punzenform, die einfach in den Stahl eingeschlagen wurden. Alsdann ging man dazu über, wie dies auch in der Münztechnik üblich war, einzelne Teile des Medaillenbildes in Punzen positiv herzustellen, »madri« genannt; dies bot den Vorteil, dass beim Reissen des Stempels das Bild durch Einschlagen der Punzen ohne weiteres wieder hergestellt werden konnte.[11] Der Stempel aus weichem Stahl musste vor dem Prägen gehärtet werden. Die Prägung geschah in der Hauptsache wie bei den Münzen, entweder mit dem Hammer oder vermittelst eines Schraubwerks, wobei ein fester Rahmen das Ausweichen des Schrötlings verhinderte.[12] Bei

höherem Relief wurde bisweilen ein vorbereitender Guss der Medaille vorgenommen und das vorgegossene Stück dann durch wiederholte Schläge überprägt: also überprägte Gussmedaillen.

MATERIAL. Das eigentliche Metall der italienischen Medaille ist die Bronze. Sie entspricht dem biderben Charakter des Quattrocento und wird schon durch den bedeutenden Durchmesser der Stücke bedingt. Wenn vereinzelt in der Frühzeit auch Gold und Silber vorkommt, so sind dies Ausnahmen, und es handelt sich dann um fürstliche Geschenkstücke singulärer Art, wenn nicht um spätere Nachgüsse. Edelmetall tritt erst im Laufe des Cinquecento in grösserem Umfange auf. Naturgemäss ist es die Prägemedaille, die Gold und Silber bevorzugt, wie denn z. B. die geprägten Papstmedaillen in der Mehrzahl aus Silber sind. Blei findet wegen der Schärfe, mit der es beim Gusse »fällt«, dann auch weil es nicht merklich schwindet, für Proben Verwendung, aber auch sonst war es als Ersatz für edles Material in Gebrauch, und selbst hervorragende Personen schenkten sich ihr Bildnis in dieser schlichten Form, ein Zeichen, dass ihrer Zeit der künstlerische Wert höher stand als der materielle. Gute alte Bleie zeichnen sich vor den zahllosen modernen Nachgüssen durch eine glatte hornartige Oberfläche und bräunlichen Ton aus. Bisweilen waren sie vergoldet, und die Spuren der alten Vergoldung sind ein Kennzeichen ihrer Echtheit. Mit Recht werden solche Bleioriginale neuerdings von den Kennern mehr geschätzt als etwa in der Zeit des alten Hofantiquars Heraeus, der als Kustos der Wiener Münzsammlung im 18. Jahrhundert Bronze und Blei als einer kaiserlichen Sammlung unwürdig verwarf und durch heillos ziselierte Nachgüsse in Silber ersetzte.

ALTE NACHGÜSSE, NEUE ABSCHLÄGE UND FÄLSCHUNGEN. Die italienischen Renaissancemedaillen sind zu allen Zeiten nachgegossen worden. Es kann indessen kein Zweifel sein, dass sie schon zur Zeit ihrer Entstehung oder kurz darauf durch Nachguss vervielfältigt wurden, ohne dass man von Fälschungen sprechen dürfte. Solche »alte Güsse«, wie sie im Handel nicht eben eindeutig genannt werden, stehen natürlich erheblich geringer im Preise als Originale. Selbst von den Prägemedaillen gibt es alte Vervielfältigungen durch Guss, ohne dass der Charakter der Fälschung gegeben wäre. Ferner wurden und werden von den geprägten Medaillen vielfach Neuabschläge hergestellt, soweit sich die Stempel erhalten haben. Dies ist namentlich bei den Medaillen der Päpste der Fall, die in der päpstlichen Münze selbst immer wieder neu ausgeprägt wurden, und zwar mit den alten Stempeln. Man erkennt solche Neuabschläge an gewissen Fehlern der abgebrauchten Stempel, an Stempelrissen, Rostspuren usw. oder auch an dem auffallenden Hochglanz der Prägung, der dadurch entsteht, dass man die alten angerosteten Stempeleisen neu polierte.

Fälschungen gibt es auf dem Gebiete der italienischen Medaille wie Sand am Meer. Die derben Güsse reizten zum Nachguss, und die Geschicklichkeit, die besonders die Italiener noch heute im Giessen und Patinieren besitzen, ist gefährlich. Man muss sich eingestehen,

dass nicht nur der Handel, sondern auch Sammlungen, öffentliche wie private, mit Fälschungen durchsetzt sind, und es ist betrüblich, aber wahr, dass eine objektive Scheidung der Originalstücke von sogenannten alten Güssen und dieser wieder von neueren Nachgüssen keineswegs in allen Fällen möglich ist. Im allgemeinen erkennt man Falsifikate an der Unreinheit des Gusses, die sich besonders in den Schriften, in den Zwischenräumen zwischen den Lettern bemerkbar macht, sowie an der unscharfen Form, die das Detail verschwommen und besonders die Lettern breiter erscheinen lässt als im Original. Auch die Farbe, die erst durch das Alter ihren Reiz erhält, lässt sich nicht ohne weiteres nachahmen, und es fehlt solchen modernen Nachbildungen das undefinierbare Etwas, das man Cachet nennt. Hierauf verlässt sich der Kenner lieber als auf den Masstab, mit dem man das Schwindmass ermittelt. Allerdings gibt das Mass einen Fingerzeig, denn die Nachgüsse fallen merklich kleiner aus als die Originale, nach denen sie hergestellt sind. Wie wir schon sahen, resultiert diese Reduktion einmal aus dem Schwinden der Form (Masseform) beim Brennen, dann aus der Zusammenziehung des Metalls beim Erkalten. Das Schwindmass beträgt bei grossen Bronzestücken mehrere Millimeter, bei kleineren natürlich entsprechend weniger. Geringer ist die Schwindung bei Gold, während Silber stärker schwindet als Gold und Bronze. Blei und Zinn endlich zeigen nur einen unmerklichen Rückgang des Durchmessers schon deshalb, weil die Sandform, die bei diesen leichtflüssigen Metallen verwandt wird, nicht gebrannt zu werden braucht, sondern luftgetrocknet wird.

Es ist ein gewöhnlicher Trick der Fälscher, das Schwindmass durch künstliche Verbreiterung des Randes zu kaschieren. Es geschieht dies am einfachsten durch Ausschleifen des Randes in der vertieften Gipsform. In diesem Falle stimmt zwar der äussere Durchmesser, aber die Innenmasse bleiben davon unberührt, fallen kleiner aus. Zur Prüfung der Echtheit genügt es also nicht, den Durchmesser vermittelst des beliebten Kalibers festzustellen, man muss vielmehr mit dem Zirkel innerhalb des Medaillenrundes von Punkt zu Punkt messen, um das wirkliche Mass (Innenmass) festzustellen.

Es gehört zu den überkommenen Vorstellungen der Sammler und Händler, dass Stücke mit erheblich kleinerem Durchmesser allemal moderne Machwerke, während diejenigen, die »das Mass halten«, d. h. so gross sind wie die Originale (oder was man dafür ansieht), über jeden Zweifel erhaben seien. Beides ist falsch. Es steht fest, dass man schon in alter Zeit, und zwar in der Zeit ihrer Entstehung, Reduktionen von Medaillen vornahm. Es geschah dies auf primitive Weise. Man drückte das Stück in Ton ab, brannte diesen, nahm aus der gebrannten Form einen Tonabdruck, der wiederum gebrannt wurde, und wiederholte die Prozedur ad libitum, um auf solche Weise Verkleinerungen zu erzielen, die mehrere Zentimeter betrugen.

Andererseits gibt es ein modernes patentiertes Vergrösserungsverfahren, das auf einem Aufquellen der Form beruht, wodurch das Schwindmass bei einiger Sorgfalt ausgeglichen

werden kann, ja sogar eine leichte Vergrösserung zu erreichen ist. Natürlich leidet die plastische Form durch das Aufquellen, so dass eine durchgängige Ziselierung der Medaille nötig wird, woran solche raffinierte Fälschungen, genügende Übung vorausgesetzt, erkannt werden können. Alles in allem: es ist ein Irrtum, sich auf den Masstab zu verlassen. Wir besitzen, wie offen gesagt werden muss, überhaupt kein mechanisches Mittel, die Echtheit oder Unechtheit exakt festzustellen. Was dem Kenner Sicherheit gibt, ist einzig das durch Übung geschärfte Auge.

* * *

FORMALES UND STILISTISCHES. Medaillen wollen anders betrachtet sein als Bilder, ja selbst anders als Plaketten und Werke der Kleinplastik. Sie sind doppelseitig und müssen daher zur Hand genommen werden, sind auf Nahbetrachtung berechnet. Es ist ein Fehler, der häufig gemacht wird, das Medaillenbild, sei es das Porträt oder die Rückseite, für sich allein ins Auge zu fassen und zu beurteilen. Die Medaille will vielmehr als Ganzes genommen sein. Das Bild steht nicht für sich, sondern in einem gegebenen Verhältnis zum Raum; es ist in erster Linie bedingt durch das Rund. Die Reliefhöhe wird beeinflusst durch den Durchmesser, und selbst die Dicke des Stücks ist nicht gleichgültig für den Gesamteindruck. Einen wesentlichen Bestandteil bildet die Schrift als ornamentales, raumfüllendes und raumgliederndes Element. Die Schrift, ihre Grösse und ihr Duktus, steht bei guten Medaillen in einer fühlbaren, wenn auch nicht immer leicht zu definierenden Entsprechung zur Form des Reliefs, und diese stilvolle Konformität ist zum Teil wenigstens begründet in der einheitlichen ungekünstelten Technik.[13] Ein wesentliches Moment — darin unterscheidet sich die Medaille klar von der einseitigen Plakette — ist die Beziehung von Vorder- und Rückseite, die keineswegs nur eine gedankliche, sondern auch eine formale ist. In der Regel wird ein hohes Porträtrelief, was auch gusstechnisch günstig ist, durch eine flache Rückseite ausgeglichen. Die höchsten Punkte beider Seiten stehen, ebenfalls zunächst aus technischen Gründen, in einer bestimmten Entsprechung. Im ganzen wird der Medaillenkünstler darauf bedacht sein, die Rückseite, auf der die Medaille aufliegt, flächig zu gestalten. Diesem Empfinden entspringt es, wenn die Verbindung von zwei Porträts, also zweier gleichwertiger Bestandteile als Vorder- und Rückseite auf italienischen Medaillen der guten Zeit fast durchweg vermieden wird.

Wieder eine besondere Beurteilung verlangt die Prägemedaille. Es ist falsch, auf sie denselben Masstab anzuwenden wie auf die Gussmedaille. Beide sind im Wesen verschieden. Von der »Münze« her, der sie entspringt, klebt dem Prägestück stets ein Rest des Mechanischen an. Vergegenwärtigt man sich seine Entstehung, vor allem den Schnitt des Stempels, so empfindet man ohne weiteres, wie sehr das Minutiöse, das gehäufte Detail, die prickelnde Belebung der Fläche in der Technik begründet ist. Was im Gusstück kleinlich wirken würde, ist hier an seinem Platz. Selbst eine gewisse Schärfe der Form ist hier erträglich. Ja gerade

das Kernige und Körnige der Behandlung war es, worauf die alten Eisengraber sich etwas zugute taten. Lieber grob als geschniegelt, eher flüchtig als pedantisch wollten sie sein und scheinen.

Diese Andeutungen seien vorausgeschickt als Anleitung zur Betrachtung der Medaille. Was dieser als Kunstwerk den besonderen Reiz verleiht, ist gerade ihre eigentümliche Zwischenstellung zwischen freier und angewandter Kunst. Denn der Medaillenkünstler verfährt nicht frei; er ist gebunden wie an die Fläche, so an das Rund; er ist beschränkt auf kleinen und kleinsten Raum. Diese stilistische Beschränkung wie auch die Einstellung auf Nahbetrachtung bedingen die Form wesentlich.

II. VORGESCHICHTE

ALTERTUM. Medaillen in unserem Sinne, geprägte oder gegossene Porträtstücke privater Entstehung, kannte das klassische Altertum nicht. Wohl aber gibt es grosse, den Durchmesser der Münze überschreitende Prägestücke, die zwar nach dem bestehenden Münzfuss geschlagen sind, also ein Vielfaches der Münzeinheit darstellen, jedoch niemals als Geld kursiert haben, sondern wahrscheinlich als Geschenke, Siegespreise u. dgl. verteilt wurden; sie können zum Teil als historische Denkmünzen bezeichnet werden und in diesem Sinne als Medaillen gelten. Als ältestes und glänzendstes Beispiel mag hier das zehnfache Drachmenstück von Syrakus genannt werden, das die Königin Demarete, Gemahlin Gelons I., aus dem Erlös eines ihr im Jahre 479 von den Karthagern als Ehrengeschenk überreichten goldenen Kranzes herstellen liess. Es zeigt in archaischem Stil den Kopf der Quellnymphe Arethusa und auf der Rückseite unter dem Viergespann einen Löwen zur Erinnerung an den Seesieg über die Punier in jenem Jahre.

Eine wirkliche Porträtmedaille besitzen wir in dem grossen, um 150 v. Chr. entstandenen Goldstück des Baktrerkönigs Eukratides (Paris), das, 168,05 g schwer, die gewichtigste Prägung des Altertums darstellt, von der wir wissen. Aber auch dieses Prachtstück ist insofern eine Münze, als es nach der bestehenden Norm geprägt ist. Das Bildnis von Sterblichen erscheint, von einigen sporadischen Vorläufern abgesehen, zuerst als Herrscherporträt auf den Münzen der Diadochen Alexanders d. Gr.; am eindrucksvollsten der Idealkopf des Königs selbst. Ein grossartig pathetischer Zug beherrscht diese griechischen Königsbilder. Von den Prägungen der Diadochen gelangt das Porträt dann auf die römischen Kaisermünzen, aber das Pathos ist hier teils durch einen kühlen Klassizismus gedämpft, teils durch ausgesprochene Realistik ersetzt.

Auf den hellenistischen Prägungen vertritt der divinisierte Herrscher den Gott; der Königskopf nimmt die Stelle des Götterkopfes ein. Dem entspricht der gesteigerte Ausdruck des Porträts, der ideale Zug. Bei weniger heroisch angelegten Dynasten, als der grosse Makedonier selbst es war, wird diese heroisierende Tendenz bereits durch einen kraftvollen Realismus ersetzt; in den Reihen der pontischen Könige finden sich grossartige Beispiele einer solchen höchst individuellen Porträtkunst. Hier wie dort steht der Kopf schriftlos auf leerem Plan; gross und frei breitet er sich über das ganze Feld aus. Der Name der Prägeherrn wird auf die Rückseite verwiesen. Götter und Könige bedürfen nicht der Vorstellung.

Dieser expansiven Neigung der griechischen Königsköpfe steht das konzentrische Prinzip der römischen Kaisermünze bestimmt gegenüber. Hier wird der knapp zusammengefasste Umriss des Hauptes durch eine enggestellte, das Rund kräftig betonende Umschrift eingerahmt. Mit dem konzentrisch beschrifteten Münzporträt war der Typus geschaffen, auf den

die Münze in der Folge bis auf den heutigen Tag immer wieder zurückgriff, und auch für die Medaille bildet die römische Kaisermünze letzten Endes den Ausgangspunkt. Den Übergang vom Diadochenporträt zur Kaisermünze stellen gewisse schriftlose Stücke der ausgehenden Republik her, die einen Kopf ohne Umschrift aufweisen, und auf das alte hellenistische Vorbild greifen noch einmal in später Zeit vereinzelte Prägungen des 4. Jahrhunderts zurück.

Als späte, aber glänzende Ableger der hellenistischen Königsmünzen können auch die drei kostbaren Goldmedaillons aus dem Fund von Tarsos im Cabinet des Médailles in Paris gelten, die das Haupt Alexanders mit und ohne Löwenhaut, sowie die Büste seines Vaters, König Philipps von Makedonien — nach anderen wäre es Caracalla — ganz in der lebendigen und geistvollen Auffassung der hellenistischen Kunst aufweisen (Abb. 1). Wie man annimmt,

Abb. 1

sind es Siegespreise, geschlagen im 3. Jahrhundert n. Chr. Künstlerisch bedeutend tiefer steht eine Reihe von 20 ähnlichen Goldmedaillons, die 1902 in Abukir gefunden sein sollen und zum Teil in das Berliner Münzkabinett, zum andern Teil in Privatbesitz gelangt sind. Die Bilder beziehen sich gleichfalls auf den Alexander-Kult der Kaiserzeit. Sie stellen den grossen König selbst und seine Mutter Olympias, sowie den Kaiser Caracalla als den zweiten Alexander dar. Nach Ansicht der numismatischen Forschung wären es wiederum Siegespreise, und zwar anlässlich der im Jahre 242 auf 243 zu Ehren Alexanders in Makedonien gefeierten olympischen Spiele geschlagen.

Die römischen Kaisermedaillons, Prägungen, die sich durch sorgfältigen Schnitt und ihren das Mass der kursierenden Münzen stark überschreitenden Durchmesser den Medaillen nähern, sind keine Medaillen in unserem Sinne; sie tragen vielmehr münzartigen Charakter. Offizielle Erzeugnisse der staatlichen Münzstätte, zeigen sie, gleich den Münzen, das Bildnisrecht auf den Kaiser und seine Familie beschränkt, und im Gewicht folgen die Gold- und Silberstücke, so verschieden ihre Grösse ist, fast durchweg der bestehenden Norm. Über ihren eigentlichen Zweck ist man sich nicht völlig klar; es scheint, dass sie zu Geschenken,

als Neujahrsgaben an den Hofstaat und die Klienten, als Ehrensold u. dgl. bei Regierungsfesten der Kaiser gedient haben. Mit Augustus beginnend, erreicht die Ausprägung der Medaillons ihren Höhepunkt in der Zeit Hadrians und der Antonine; die oströmischen Kaiser beteiligten sich an ihr, und sie dauert über das römische Kaiserreich hinaus bis weit in die Zeit der Völkerwanderung. Ihrem Durchmesser nach kommen der modernen Medaille am nächsten die grossen Stücke der späten Kaiser Constantius II. und Valens im Wiener Kabinett, ferner das kolossale Goldstück Justinians, ehemals in Paris, und das grosse Silbermedaillon des Priscus Attalus in Berlin, nach denen man sich eine Vorstellung machen kann von jenen immensen Goldstücken, die König Chilperich vom Kaiser von Byzanz als Geschenk erhielt. Ein berühmtes Goldmedaillon, Unikum der Sammlung Gnecchi, jetzt in Rom, stellt König Theoderich d. Gr. im Brustbild von vorn dar. Ein barbarisches Gegenstück dazu bildet die in Limoges geprägte goldene Schaumünze des Merovingerkönigs Dagobert in Paris.

Nahe dem Begriff der Medaille kommen auch die römischen Kontorniaten, münzartige Kupferstücke mit hohem Rand (ital. contorno), die, ziemlich kunstlos geprägt, in die späte Kaiserzeit zu setzen und wohl als Brettsteine anzusehen sind. Neben den Köpfen der römischen Kaiser finden sich hier wieder Alexander d. Gr. und Olympias, letztere ähnlich wie auf den Goldmedaillons von Abukir, daneben Bildnisse römischer Dichter und Schriftsteller, des Horaz, Sallust, Apulejus, Terenz und Apollonius von Tyana, die mindestens zum Teil auf authentische Porträts zurückgehen. Literarische Darstellungen auf der Rückseite weisen auf einen nicht näher bekannten musischen Zweck. Jedenfalls hat man hier etwas wie eine private Porträtmedaille vor sich.

Erwähnen wir noch die mancherlei schönen dekorativen Rundbilder aus getriebenem Silber und gebranntem Ton, die als Embleme für Gefässe, Reliefvasen und Schalenböden dienten, so haben wir alles genannt, was in der Antike etwa mit der Medaille zusammenhängt.

MITTELALTER. Dem Mittelalter ist die Porträtmedaille fremd; sie musste es sein nach seiner ganzen geistigen Struktur. Individuelle Porträts von künstlerischem Charakter, die man etwa in der Vorgeschichte der Medaille nennen könnte, finden sich auf den Mittelaltermünzen nicht. Die typisierende Formensprache der Heraldik beherrscht auch das Bildnis; der Kaiser, der Herzog, der Bischof usw. figurieren in feststehenden Typen ebenso wie auf den Siegeln.

Um so stärker empfindet man es als Ausdruck einer überragenden Persönlichkeit, wenn Kaiser Friedrich II. auf seine Goldmünzen, die im Jahre 1231 mutmasslich in Amalfi geschlagenen »Augustalen«, ein Bildnis setzt, das an die römischen Kaisermünzen anknüpft: politisch ein caesaristisches Manifest, künstlerisch durchaus ein Produkt jener merkwürdigen Protorenaissance des 13. Jahrhunderts, die sich an Friedrichs Namen knüpft. Antikes kreuzt sich hier mit Mittelalterlichem. Der Kaiser trägt unter dem antiken Pallium ein mittelalterliches Ärmelgewand, und wenn auch der Adler der Rückseite sich den römischen Kaiseradler

zum Muster nimmt, so schlägt doch in der symmetrischen Stellung der Flügel das heraldische Empfinden durch. Der Schnitt, weit entfernt von der Plastizität der antiken Münze, bleibt im Linearen befangen.

In der Vorgeschichte der Medaille darf eine Monumentengruppe, die wir schon im Zusammenhang mit der Technik erwähnten, nicht ungenannt bleiben, nämlich die Siegel. Das frühmittelalterliche Porträtsiegel, ein Profilbild mit Umschrift, das sich aus dem Gebrauch der antiken Gemme als Petschaft, so bei den Karolingern und deren Nachfolgern bis auf Otto III., entwickelte, verschwindet zur Zeit der Hochblüte der Heraldik in der gotischen Epoche fast völlig. Recht nahe der Medaille kommt dagegen das doppelseitige Siegel, die Bulle. Zu ihrer Herstellung verwandte man Stahlstempel, die sich in nichts von den Prägestempeln einer Medaille unterscheiden. So besitzt die Münchner Staatssammlung einen massiven Abschlag einer goldenen Bulle Kaiser Ludwigs des Bayern mit dem thronenden Kaiser und der Ansicht der Stadt Rom mit der Umschrift ROMA·CAPUT·MUNDI·REGIT·ORBIS·FRENA·ROTUNDI, eine wirkliche Prägemedaille des 14. Jahrhunderts also, die ein Prägestempelpaar von 45 mm im Durchmesser voraussetzt.

Ganz siegelmässig sind die grossen Schaumünzen Karls VII. von Frankreich auf die Besiegung der Engländer 1451 und 1455, und auch in Spanien gibt es kastilianische Königsprägungen von ähnlicher Grösse und Typik.[14] Gerade in Frankreich ist der Zusammenhang zwischen Siegel und Medaille greifbar, ein Beispiel das prächtige Schaustück der Königin Anna von der Bretagne mit dem Dauphin, das Werk von drei Siegelstechern aus dem Jahre 1494.

Sphragistischen Motiven werden wir auf Medaillen des öfteren begegnen. Vom grossen gotischen Siegel nimmt die Quattrocentomedaille ihren Durchmesser.

* * *

ÄLTESTE MEDAILLEN. Die frühesten Schaustücke, die den Namen Medaillen mit Recht tragen, sind ziemlich gleichzeitig, um die Wende des 14. Jahrhunderts, diesseits und jenseits der Alpen entstanden, nämlich in Flandern und in Oberitalien. Ist es im Norden ein sichtlich im Goldschmiedehandwerk geschulter, in der französisch-flandrischen Gotik wurzelnder Meister, der den Gedanken der Schaumünze zuerst fasste und ausführte, so sind es auf dem klassischen Boden Venetiens gelernte Münzstempelschneider, die bewusst und sofort mit merkwürdiger Sicherheit auf die Antike, und zwar auf die römischen Kaisermünzen zurückgriffen. Aber hier wie dort handelt es sich, wie sogleich gesagt werden soll, um vereinzelt stehende Vorläufer der Medaille, um sporadische Versuche, die entwicklungsgeschichtlich ohne Folgen geblieben sind.

DIE SCHAUMÜNZEN DES HERZOGS VON BERRY. Die Entstehung der Medaille im Norden knüpft sich an den Namen des Herzogs Jehan de Berry, eines Bruders Karls V.

Abb. 2

von Frankreich, der zu Bourges residierte und an seinem glänzenden Hofe ein ganzes Heer von Malern, Buchkünstlern und Goldschmieden beschäftigte, der erste Sammler grossen Stils und als solcher ein ebenbürtiger Vorgänger Lorenzos de' Medici. Neben den in seinem Auftrag ausgeführten prächtigen Buchmalereien, wie den berühmten »Très riches Heures«, die uns erhalten sind, geben uns die musterhaft geführten Inventare seiner Kunstsammlungen von seinem kultivierten Geiste den höchsten Begriff. In einem 1402 angelegten Verzeichnis stossen wir zu unserer Überraschung gleich auf eine ganze Serie von Medaillen. Sie stellt zwar eine Reihe von römischen und byzantinischen Kaisern dar, illustriert in ihrer Gesamtheit aber eine durchaus christliche Idee, nämlich die Entstehung und Ausbreitung des neuen Glaubens. Die Reihe endet mit einem Porträt des Besitzers selbst. Es figuriert offenbar in demselben frommen Sinne wie die Stifter auf den Altarwerken. Hier stellt sich der Herzog in den Schutz der Madonna, indem er auf der Rückseite seiner Medaille ihr Bild anbringen liess. Die glücklicherweise sehr ausführlichen Beschreibungen geben von den Schaustücken eine Vorstellung, die recht verschieden ist von der späteren Renaissancemedaille. Es sind echte Erzeugnisse der reichen gotischen Goldschmiedekunst, bei denen das edle Metall und die kostbare Ausstattung wesentlich waren. Obwohl gewichtige Stücke von stattlichem Umfang, prangten sie in lauterem Golde und in reichem Farbenschmuck von Email, Perlen und edlem Gestein. Zierliches Ketten- und Rahmenwerk vervollständigte den Charakter des Kleinodienhaften.

Von all dieser Pracht sind uns lediglich ein paar kahle Nachgüsse in Bronze und Silber erhalten. Sie verherrlichen die beiden christlichen Kaiser Konstantin den Grossen und Heraclius (Abb. 2 u. 3). Konstantin, der Begründer der Kirche, erscheint hoch zu Ross in

Abb. 3

langem, kaftanähnlichem Kleid, die Krone auf dem Haupte, in der grossen Attitüde des triumphierenden Kaisers, der das Kreuz zum Siege geführt hat. Der spitzbärtige Kopf entspricht einigermassen dem Typus der späteren oströmischen Herrscher. Die beiden weiblichen Figuren der Rückseite zu beiden Seiten eines Brunnens — gemeint ist der Brunnen des Lebens — werden bald als Christentum und Heidentum, bald als Kirche und Synagoge erklärt. Die artischockenartige Pflanze in der Mitte ist der missverstandene Pinienapfel, der durch eine irrige Überlieferung im frühen Mittelalter eine besondere Bedeutung als Symbol des Lebens erhielt und in diesem Sinne als Wasserspeier auch praktisch, so in Rom und Aachen, Verwendung fand. Auf der Medaille wird er überragt von dem Kreuz, und aus diesem, als dem wirklichen Quell des Heils, sprudelt hier das Nass hervor. Die Nacktheit der Figur rechts und ihre abgewandte Haltung machen ihre Deutung als »Heidentum« wahrscheinlicher denn als »Synagoge«; auch das Tier zu ihren Füssen, ein Hermelin vermutlich, passt mehr zu jener als zu dieser. Daneben steht freilich die alte Erklärung Josef Scaligers als »Glaube und Hoffnung«. Die Gegenüberstellung einer halbnackten und bekleideten Frauenfigur zu beiden Seiten eines Brunnenbeckens erinnert unmittelbar an Tizians »Himmlische und Irdische Liebe«, und da die Medaille nachweislich noch später in der Renaissance bekannt war, ja, wie ein Exemplar in St. Petersburg beweist, am Anfang des 16. Jahrhunderts nachgebildet wurde, ist der Gedanke nicht von der Hand zu weisen, dass die Medaillenkomposition die Anregung zu dem berühmten Bilde gegeben habe.[15]

Das Gegenstück der Konstantin-Medaille, diejenige des Kaisers Heraclius, verherrlicht die Zurückführung des heiligen Kreuzes in das Abendland. Das Brustbild des Kaisers mit der hohen phantastischen Tiara, wie sie auch die altflämische Malerei gern schildert, hält sich

ganz im Adorantentypus. Der Herrscher blickt auf zur Gnadensonne, während die schmalen Hände in den strähnigen Bart greifen. Unten wird die Büste nach Art der als Luna divinisierten Kaiserinnen auf römischen Münzen von der Mondsichel abgeschlossen: also das grosse und kleine Himmelslicht, offenbar den Sieg des Lichtes über die Finsternis in christlichem Sinn symbolisierend.[16] Auf der Rückseite erscheint der Kaiser im Reisewagen, das wiedergefundene Kreuz feierlich vor sich haltend. Das Dreigespann mit dem kleinen Lenker bringt einen genrehaften Zug in das steife Zeremoniell dieses trionfo della croce.

Angesichts der hageren Formgebung, der pretiösen spitzigen Bewegung und Gebärde kann an dem burgundisch-flandrischen Charakter der beiden Medaillen nicht gezweifelt werden, obwohl noch in neuerer Zeit merkwürdigerweise gerade von französischer Seite für den italienischen Ursprung der Stücke plädiert wurde. Die Figuren haben ihre nächste stilistische Entsprechung in der altflämischen Malerei, und es verdient hervorgehoben zu werden, dass nicht nur der Reisewagen des Heraclius — das könnte allerdings zufällig sein, — sondern auch die Reiterfigur Konstantins Zug um Zug in den kurz nach den Medaillen entstandenen Miniaturen der »Très riches Heures« des Herzogs von Berry wiederkehrt.[17]

Abb. 4

Sehr zu beklagen ist der Verlust des Stückes, das den Herzog selbst in halbem Bilde (Profil?), »un demi ymage fait à la ressemblance de Monseigneur tenant en sa main un tableau d'or«, wiedergab.[18] Wir hätten hier die erste Porträtmedaille nach dem Leben. Was man in dieser Richtung etwa erwarten darf, lehrt vielleicht das prächtige Siegel, das den Herzog Johann porträtähnlich, und zwar in ganzer Figur unter einem gotischen Baldachin darstellt. Ein Trost, dass wenigstens die Rückseite mit der Madonna unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin, wie Bode[19] erkannt hat, in einer Plakette des Kaiser-Friedrich-Museums erhalten ist (Abb. 4). Wäre es nötig, so würde diese Plakette genügen, den flandrischen Ursprung auch der beiden anderen, Konstantins und Heraclius', zu erweisen. Der Herzog hat, wie wir wissen, die Porträtmedaille von seinem Hofmaler Michelet Saulmon erworben, und Bode schliesst daraus, dass dieser auch der Verfertiger, mithin der Schöpfer der neueren Medaille überhaupt gewesen sei. Ist dieser Schluss richtig, so muss Saulmon nicht nur Maler, sondern zugleich

gelernter Goldschmied und als solcher auch im Siegelschneiden erfahren gewesen sein; denn wie die beiden Kaisermedaillons, so trägt auch die Madonnenplakette alle Kennzeichen der Entstehung aus dem Siegelschnitt. Die ganze Formsprache, die dünngliedrigen schmächtigen Figuren, zumal die feingefältelten Gewänder sind völlig im Charakter des gotischen Siegels, und auch die Technik ist dieselbe. Die summarische Anlage des seichten Reliefs ist charakteristisch gerade für den Tiefschnitt, wie er dem Siegelstecher geläufig ist. Man denkt an einen Meister vom Schlage jenes Jacquet de Lyon,[20] der 1387 für Ludwig von Orléans, den Bruder König Karls VI. und Neffen des Herzogs von Berry, ein Siegel verfertigte, ausserdem 1401 wohl für den Herzog von Touraine, einen Sohn des Königs, ein »joyel d'or« mit dem Angesicht »de Monseigneur« arbeitete. Es ist bedauerlich, dass von all diesen Kostbarkeiten, die gewiss zu den schönsten Blüten der französisch-burgundischen Goldschmiedekunst gehörten, nichts auf uns gekommen ist. Aber vielleicht kann ein freilich erheblich später entstandenes niederländisches Goldschmiedewerk, nämlich das farbig ungemein reich und geschmackvoll behandelte Porträtmedaillon Philipps des Guten von Burgund (Abb. 5) mit dem in Onyx geschnittenen, auf emailliertes Gold aufgesetzten Profilbild des Herzogs, das in der Münchener Schatzkammer liegt, einen gewissen Ersatz bieten.

Abb. 5

DIE MEDAILLEN DER CARRARA VON PADUA. Gegenüber dem nordischen Künstler, der für den Herzog von Berry arbeitete, tritt der Romane jenseits der Alpen sogleich als der reiche Erbe der Alten auf.

Die ältesten Medaillen Italiens sind entstanden 1390. Sie tragen die Namen und Bildnisse der Herren von Padua, Francesco I. und II. da Carrara (Abb. 6 u. 7). Francesco il Vecchio, seit 1388 seiner Herrschaft beraubt, starb 1393 zu Monza in Gefangenschaft. Sein Sohn Francesco Novello gewann 1390 die Herrschaft zurück, verlor sie aber fünfzehn Jahre später wieder an Venedig und wurde auf Befehl der Dieci im Kerker erdrosselt. Die Wiedergewinnung der Stadt feiern zwei Medaillen, die Francesco der Jüngere auf sich und seinen Vater schlagen liess, offenbar um seine junge Herrschaft dadurch zu legitimieren. Es sind

Prägemedaillen, die ersten Prägungen in Medaillenform seit dem Untergang der antiken Welt, und als solche schliessen sie sich wie selbstverständlich an die römische Münzprägung, speziell an die Sesterzen der römischen Kaiser an. Römisch ist der Zuschnitt der nackten Büsten, bei dem alten Francesco insbesondere ist das Vorbild der Münzen des Galba und Vitellius unverkennbar, in den Köpfen aber ist nichts Klassizistisches zu spüren; hier weht bereits der Geist des Quattrocento, der ein halbes Jahrhundert später zur Schöpfung der grossen italienischen Porträtmedaille führen sollte. Das ist um so bemerkenswerter, als der Kopftypus selbst im Schnitt der Haare dem antik-römischen ähnelt. In einer Zeit, die von der französisch-burgundischen Mode mit ihren künstlichen Ringelhaaren und ihren gepflegten Vollbärten beherrscht war, erscheinen die beiden Carrara kurz geschoren und glatt rasiert wie die römischen Caesaren. Überraschend früh dokumentiert sich hier am Hofe der kriegerischen Gewaltherren von Padua das antik klassische Ideal, überraschend auch dann, wenn man in Betracht zieht, dass der Träger der neuen Bildung, Petrarca, bei dem alten Francesco als Gast in den Mauern Paduas geweilt hat.

Abb. 6

Abb. 7

Jene klassische Romantik, wie sie sich in Petrarca teils gelehrt, teils poetisch so nachhaltig auswirkte, konnte sich gerade im alten Veneterlande auf die grossen Namen des Altertums berufen und fand hier in der Heimat Virgils, der beiden Plinius, des Livius und Catull den günstigsten Boden. — Beide Medaillen haben dieselbe Rückseite. Die Legende nennt das historische Ereignis, die Einnahme der Stadt. Die gotische Schrift und das heraldisch stilisierte Wappen der Carrara, der carro, verbinden diese Erstlinge der Medaillenkunst noch mit dem Mittelalter.

Eine entfernte Parallele zu den paduanischen Medaillen bilden gewisse Prägungen der *Sesto* an der Zecca von Venedig um die gleiche Zeit tätigen Goldschmiedfamilie der Sesto, markenartige Stücke, in deren Bildern sich antike Motive und mittelalterliche Vorstellungen seltsam mischen. Ein Zusammenhang zwischen diesen tastenden Versuchen, die Antike zu erfassen, und dem merkwürdig gefestigten Stil der Carraraporträts ist zwar nicht greifbar, aber die Möglichkeit, dass einer der Sesto, vielleicht Marco, der bereits römische Münzen mit Geschick imitierte, die Medaillenstempel geschnitten hat, besteht immerhin.

Bei der isolierten Stellung der Carraramedaillen konnte es nicht ausbleiben, dass ihr früher Ursprung bezweifelt wurde. Indes hat die deutsche Forschung recht behalten, wenn sie die beiden Medaillen als authentisch betrachtete. Beide sind in Bleinachgüssen bereits zehn Jahre nach ihrer Entstehung in der Sammlung des Herzogs von Berry nachweisbar. Isoliert, wie sie stehen, erscheinen diese Prägestücke entwicklungsgeschichtlich verfrüht. Sie sind für die Folge, wie bereits angedeutet, ohne weitere Wirkung geblieben.

III. ANTONIO PISANO GEN. PISANELLO UND SEINE SCHULE

Die italienische Medaille entstand 1438/39 in Ferrara; ihr Schöpfer und zugleich ihr grösster Meister ist Antonio Pisano, gen. Pisanello.[21] Die Medaille Pisanos ist eine autochthone Schöpfung. Der Schlüssel zu ihrer Entstehung liegt nicht in der Vergangenheit, weder in der antiken, noch in der mittelalterlichen. Sie erwächst vielmehr ganz organisch aus der gleichzeitigen Malerei; sie ist das Werk eines Malers. *Pisano*

Antonio Pisano, geboren zu Pisa als der Sohn des Bürgers Puccio, kam nach dem frühzeitigen Tode seines Vaters und nach der Wiederverheiratung seiner Mutter nach Verona. Hier nannte man ihn den kleinen Pisaner, »Pisanello«, und dieser Herkunftsname ist ihm geblieben. Als halber Knabe noch war er unter und neben Gentile Fabriano bei den grossen Malereien im Dogenpalast zu Venedig beschäftigt. Zwanzigjährig trat er in die Dienste der Gonzaga. Wenig später sind die Fresken von seiner Hand in San Fermo zu Verona. 1431—32 weilte er in Rom, wo, nach seinem Skizzenbuch zu urteilen, die Antike ihn gefesselt hat, lebte dann wieder in Verona, ohne das Verhältnis zum Hofe von Mantua gelöst zu haben. Zu Anfang der dreissiger Jahre tritt er mit den Este von Ferrara in Berührung, und ein Brief des Lionello d'Este aus dieser Zeit nennt ihn »egregius pictor«. 1438 weilt er längere Zeit in Ferrara, wo Papst Eugen IV. ein Konzil abhielt, das im Jahr darauf wegen Pestgefahr nach Florenz verlegt wurde. Hier oder dort war es, dass Pisano den vorletzten Kaiser von Byzanz, Johannes VIII. Palaeologos, zu Gesicht bekam, der, Hilfe gegen die Türken suchend, nach Italien gekommen war und eine Vereinigung der griechischen und römischen Kirche betrieb. Wie die in reicher Fülle erhaltenen meisterhaften Skizzen und Zeichnungen Pisanos in dem berühmten Pariser Codex Vallardi[22] verraten, übten die fremdländischen Typen und exotischen Erscheinungen im Gefolge des Kaisers auf den Maler eine mächtige Anziehungskraft aus (Abb. 8, 9, 11—17). Der Kaiser selbst hat ihm zu einer Profilzeichnung gesessen. Das Pergamentblatt, das ursprünglich offenbar als Vorarbeit für ein Gemälde dienen sollte, — seine Form ist die des quadro — wurde die Grundlage für die erste Medaille (I 1). Die herzlich unbedeutende Person des Kaisers, der aber eben doch ein Kaiser war, sollte ver-

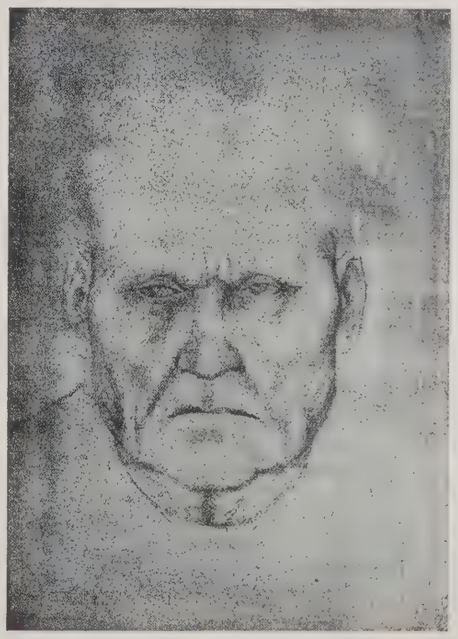


Abb. 8

ewigt werden, und so greift der Maler nicht nach dem gewohnten Malbrett, sondern zu dem dauernden Erz. Die von der römischen Antike überlieferte Form des Münzporträts wird aufgenommen, aber nur dem Gedanken nach. Die Gestalt, die dieser Gedanke erhält, ist neu und eigen. Dass der Künstler einen ungleich grösseren Durchmesser wählte als den der römischen Prägungen, liegt einmal in der Einstellung des Malerauges, dann aber in der von ihm bevorzugten künstlerisch freieren Technik der Gussmedaille. Auch das grosse doppelseitige Siegel mag dabei von Einfluss gewesen sein, ebenso wie dies bei den flandrischen Kaisermedaillen der Fall war. Ob aber Pisano diese überhaupt gekannt hat, steht dahin.[23]

Erstaunlich bleibt, wie Pisano sogleich auf den ersten Griff seinen Stil findet und damit die Entwicklung der Schaumünze auf Jahrzehnte bestimmt. Man halte die Medaille neben die Zeichnung. Was flau und leer in dem Bildnis anmutet, ist auf Kosten des blutlosen Modells zu setzen, was daran befremdlich wirkt, ist der orientalisierende Zug in Typus und Tracht. Aber wie durch Betonung des überhohen Hutes — er beansprucht eine ganze Hälfte des Feldes —, dann durch den hoch hinaufgeschobenen Rock und den tief zwischen den Schultern sitzenden Kopf der Eindruck des Gedrückten hervorgerufen, wie auf diese Weise das Müde und Matte der Erscheinung herausgestellt wird, das lässt sofort den geborenen Porträtisten erkennen. Man ahnt das Scheitern der Mission des Kaisers, wenn man dieses sein Bildnis betrachtet. Mit leiser Änderung ist die Profilzeichnung dem Rund der Medaille angepasst. Diese strafft die Linie, betont kräftiger den Umriss, und sehr überlegt auf den Ausdruck berechnet ist die Anordnung, die das Brustbild im Feld so weit herabschiebt, dass das Auge unterhalb der Horizontalachse zu stehen kommt.[24]

Nicht weniger sicher ist der Künstler in der Ausgestaltung der Rückseite. Sie zeigt den Kaiser auf der Reise in landschaftlicher Umgebung. In schlichter Tracht, ohne ritterliche Waffen, am Sattel nur Bogen und Pfeilköcher, reitet er auf lendenlahmem Klepper daher, er selber ein müder Mann, der angesichts eines Feldkreuzes am Wege die Hände faltet und alles Gott anheimstellt. Der kleine Knappe zu Pferd, der daneben von rückwärts erscheint, ist eines von Pisanos Lieblingsmotiven, das in seiner gewollten Verkürzung von der Malerei vorgebildet war, aber die noch vorhandenen Skizzen zu dem Reiterlein bezeugen das gewissenhafte Naturstudium. Die ganze Anordnung ist sorgfältig erwogen. Sie setzt die Gestalt des Kaisers als das Wesentliche auf neutralen Grund und türmt als Gegengewicht zu ihr und zu dem Kreuzstock das Gelände felsig auf.

Technisch betrachtet, zeigt sich Pisano bereits im Vollbesitz seiner Mittel. Auf beiden Seiten bedient er sich der Vorteile des Tiefschnitts als etwas Selbstverständlichen. Die Kreislinie, die das Bild der Rückseite nach oben abschliesst, gibt nach dieser Richtung einen Fingerzeig, ebenso die typische Art, wie die Signatur auf eingesenktem Grund steht. Stolz hat sich der »Maler Pisano« gleich zweimal auf diesem seinem Erstlingswerk mit Namen genannt; einmal in lateinischer, dann in griechischer Sprache.

Eine zweite Fassung der Kaisermedaille ist nur literarisch bekannt, aus Giovio, den Vasari zitiert. Sie trug auf der Rückseite ein von zwei Händen gehaltenes Kreuz, die Union der beiden Kirchen bereits als vollendete Tatsache symbolisierend; hier also das historische Moment stärker betont. Das Motiv erinnert an die Concordia exercituum auf Grossbronzen des Nerva, wo zwei verschlungene Hände gemeinsam das Legionszeichen halten.

In den vier folgenden Jahren führte Pisano umfangreiche Wandmalereien im Palazzo Ducale zu Mantua aus. In dieselbe Zeit fallen drei monumentale Medaillen auf grosse Kriegshelden der Zeit: Filippo Maria Visconti, Niccolo Piccinino und Francesco Sforza (II 1–3). Hier war Pisano so recht in seinem Element. Der gewalttätige Visconti mit seinem brutalen Fleischerkopf (1), dem verdeckten, heimtückischen Blick, dem feisten Stiernacken und dem Doppelkinn, diese ganze charaktervolle Hässlichkeit lag ihm ausgezeichnet. Auch gemalt hat ihn Pisanello, aber von dem Bild, das der Geschichtschreiber Candido Decembrio rühmt, ist nur noch die Zeichnung im Codex Vallardi erhalten (Abb. 9). Sie liegt auch der Medaille zugrunde, hier aber ist der Umriss kompakter, die Haltung mehr auf das Rund zugeschnitten, der Ausdruck intensiver. Auf der Rückseite erscheinen drei Gewappnete zu Pferd in verschiedenen Ansichten auf dem Hintergrund einer bergigen Landschaft, die von statuengeschmückten Gebäuden einer Stadt phantastisch überragt wird; die Hauptfigur Visconti selber, kenntlich an dem grossen Drachen, der seinen Helm ziert. Die mächtig dominierenden Lanzen geben der Szene das kriegerische Gepräge.[25] Das Schriftband der Signatur auch hier eingetieft.

Abb. 9

Breiter noch und flächiger steht das Bild des Niccolo Piccinino auf dem Grund der Medaille (2). Capitaneus maximus et Mars alter — so nennt sich der grosse Kondottiere. Die vereinfachende, formklärende Wirkung des Tiefschnitts wird fühlbar, wenn man neben die Medaille die feine Zeichnung des Codex Vallardi hält, die Piccinino in derselben Ansicht, allerdings sehr viel friedlicher und bürgerlicher, abschildert. Er war als Krieger ein Schüler des berühmten Braccio di Montone und wie dieser ein Sohn der Stadt Perugia. Beide hat der peruginische Greif gesäugt wie die Wölfin die römischen Zwillinge. Dies ist der Gegenstand der Rückseite. Das Flügeltier zeigt Pisanos Unabhängigkeit von der Antike; seine nächste Analogie hat es in den Kleinbronzen der Donatello-Schule.

Vornehmer, höfischer, wenn man will, gibt sich Francesco Sforza (3), der mit dem Visconti abwechselnd verbündet und verfeindet war, dann sein Schwiegersohn und endlich sein Nach-

folger als Herzog von Mailand wurde. Der wilde, auf Lionardos Rosse vorausdeutende Pferdekopf der Rückseite weist samt dem blossen Schwert auf die kriegerischen Tugenden, während die zwanglos arrangierten Bücher im Felde ein Gegengewicht im Sinne der — bei Francesco etwas fragwürdigen — humanistischen Kultur bilden.

Beachtenswert bei den drei Stücken, die wahrscheinlich gleichzeitig, nämlich 1441 bei einer Zusammenkunft der drei Kriegsleute in Mailand, entstanden sind, ist die Schrift. Ihre schöne Regelmässigkeit ist frei von aller Pedanterie, der Charakter des Handschriftmässigen ein Spezimen des Tiefschnitts. Die Grösse der Lettern, je nach dem Bedürfnis des Raumes verschieden gewählt, steht in fühlbarem, wenn auch schwer in Worte zu fassendem Einklang mit dem Bilde.

Im Anfang der vierziger Jahre treffen wir Pisano wieder in Ferrara, wo Lionello d'Este, der natürliche Sohn Niccolos III., soeben die Regierung angetreten hatte.

Vielleicht schon vorher, bei seinem ersten Aufenthalt in Ferrara, hatte Pisano das Medaillenporträt Niccolos (I 2) entworfen;[26] wenigstens existiert eine mit der Feder gezeichnete Porträtstudie von ihm, die nicht gut anders als nach dem Leben gemacht sein kann. Noch dreissig Jahre später griff der Maler der prachtvollen Profilköpfe an der Wand des Palazzo Schifanoja auf das Medaillenbildnis zurück, das den Kraft- und Vollmenschen, der Niccolo war, unübertrefflich zeichnet. Achthundert Liebesverhältnisse, denen zahllose Bastarde entsprangen, soll Niccolo im Laufe seines tatenreichen Lebens unterhalten haben, eine Anekdote, zu der der stiermässige Kopf eine recht überzeugende Illustration bildet. Zu der Geschichte der unglücklichen Parisina, seiner zweiten Gemahlin, die mit ihrem Stiefsohn Ugo zusammen dem Beil des Henkers verfiel, steht die Medaille wie ein Titelbild. Die flott im Negativ skizzierte Wappenrückseite zeigt, dass Pisano im Stande war, es mit jedem Siegelschneider aufzunehmen. Dass die Initialen zu beiden Seiten des Schildes in gotischer Schrift gehalten sind, geschah mit Rücksicht auf den heraldischen Charakter. Das Bildfeld der Rückseite ist etwas kleiner als der Durchmesser der Medaille, und die Möglichkeit, dass hier ein vorhandenes, etwas kleineres Siegel benutzt ist, das durch den umgelegten Kranz auf die richtige Grösse gebracht wurde, ist nicht in Abrede zu stellen. Gerade im Hinblick auf das Heraldische ist die kraftvolle Arbeit dem Pisano abgesprochen worden. Zu Unrecht, wie ich glaube. Hier ist der Ort, ein anderes Stück zu erwähnen, das, obwohl geprägt, mit Pisano irgendwie zusammenhängt, nämlich die unter den Prägestücken Taf. LXIX 1 abgebildete Schaumünze auf Ludovico Gonzaga, denselben, den Pisano in einer grossen Gussmedaille dargestellt hat, und zwar ist dieses grosse Stück einige Jahre später entstanden als die Prägemedaille, welch letztere nicht nach 1443 zu setzen ist. Das Porträt des Prägestückes stimmt nun mit dem der Gussmedaille derart überein, dass man auch für jenes eine Vorlage, ein Modell von Pisanos Hand voraussetzen muss. Und dasselbe war, wenn nicht alles täuscht, auch bei der Wappenrückseite der Prägemedaille der Fall. Diese Rückseite ist nun aber durchaus konform mit derjenigen der Niccolo-Medaille, so dass also die Anwartschaft Pisanos auf sie von dieser Seite her eine feste Stütze erhält.

Im Kreise Herzog Lionellos stand der Meister in regem Verkehr mit den Künstlern, Dichtern und Gelehrten, die der gebildete, selbst musisch veranlagte neue Herr an seinen Hof zog. Mit Aufträgen war der Künstler reich bedacht. Wir hören von einem Bildnis Julius Caesars, Lionellos Ideal; es ist verloren. Dagegen besitzen wir ein meisterhaftes Porträt, das Pisano von Lionello selbst malte (Bergamo, Slg. Morelli), ein Profilstück von grösstem Zuschnitt, die Linie sicher und rein, der bestimmt modellierte, emailartig fest gemalte Kopf mit dem von wilden Rosen durchwirkten Hintergrund zu schöner Einheit verschmolzen (Abb. 10). Damals schuf Pisano auch das klassische Medaillenbild Lionellos, das, bald rechts bald links gewandt, auf mehreren Medaillen mit verschiedenen Rückseiten wiederkehrt (III, IV u. V 2). Stärker als das Gemälde betont das plastische Relief das Knochige des Schädels. Der Umriss wird auf die einfachste Formel gebracht. Kurve und Gerade im Wechsel ergeben ein Lineament von nicht zu übertreffender Knappheit. Das Eirund des Schädels, die steile Linie des Nackens, der scharfe Abschnitt der Büste, alles ist von nahezu mathematischer Präzision.

Abb. 10

Ein starkes Gefühl für die Rasse, für das Rassige schlechthin, das sich in den Zeichnungen so mächtig manifestiert, bricht auch hier durch, ohne dass das Individuelle, der Zeittypus dabei zu kurz käme. Kein grösserer Gegensatz zur Antike als dieser Kopf, kein stärkerer Protest gegen die harmonisierende Linie antiker Münzbildnisse als diese in Ecken und Kanten gebrochene Form. Trotzdem schmeichelte man sich, mit der Schöpfung der Medaille an die Alten angeknüpft zu haben, und in einem Briefe wünscht der Dichter Flavio Biondo dem Lionello Glück, dass er den Brauch der Alten wieder aufgenommen habe, sein Haupt und seinen Namen in Form der Münze auf die Nachwelt zu bringen.[27]

Die verschiedenen Rückseiten der Medaille bewegen sich auf dem Gebiet der Allegorie. Zwei nackte Männer, ein jüngerer und ein älterer, sitzen — wie Schiffer in der Barke — an einem kandelaberartigen Mast mit geschwelltem Segel, mutmasslich ein Sinnbild der Unerschütterlichkeit. Später, in dem Kampfe, der zwischen Lionellos Sohn Niccolo und Ercole d'Este um den Thron entbrannte, war die »Vela« das Abzeichen der Parteigänger Niccolos, während der siegreiche Ercole den Diamanten der Este als Impresa führte. Ein Dreigesicht (IV 2), vermutlich in Anlehnung an gewisse spielerische Kompositionen auf spätrömischen Gemmen[28] entstanden, bedeutet etwas wie die Voraussicht. Komplizierter wird der Gedankengang, wenn zwei männliche Aktfiguren Körbe mit Olivenzweigen auf den Schultern tragen und aus den Wolken Regen auf zwei Töpfe niederfällt, aus deren durchlöcherten Wandungen

Pflanzenwerk hervorspriesst (III 2). Das offenbar höchst sinnreiche Motiv des von seinem lebendigen Inhalt gesprengten Gefässes kommt auch sonst vor, so in Verbindung mit einem liegenden Akt, einem Flussgott etwa (V 2) und dann allein auf einem flüchtig gearbeiteten Stück, nur dass hier an den Henkeln der Vase Ankerketten herabhängen, von denen — wiederum höchst beziehungsreich — eine gebrochen ist. Der Luchs mit verbundenen Augen auf einer kleineren Lionello-Medaille sieht nach der Tierfabel durch die Binde hindurch und dank dieser x-strahlenhaften Fähigkeit steht er auf der Medaille als Sinnbild diplomatischer Klugheit.

Formal betrachtet sind die beiden sitzenden Akte besonders aufschlussreich für Pisanos Reliefanschauung. Die Figuren halten sich nicht ängstlich in der Fläche, sondern stehen schräg in der Ebene, und zwar in der gleichen Richtung verschoben, wie der Wind das Segel bläht. Die beiden hageren Korbträger behandeln, übrigens ganz frei und ungezwungen, das später oft abgewandelte Schulproblem, zwei Figuren in annähernd gleicher Pose, die eine von vorn, die andere von rückwärts, in einer Kontrastgruppe zu vereinigen.

Alles dies lässt aber die grosse Medaille weit hinter sich, die Pisano zur Hochzeit seines Herrn im Jahre 1444 schnitt (III 1). Hier steht der Kopf besonders wirkungsvoll auf leerem, aber nicht absolut planem, sondern leise bewegtem Grunde, gehoben und in die richtige Sehlinie gerückt durch die wagrechten Schriftzeilen, die Pisano hier zum erstenmal — in der Art einer Wasserwage — verwendet. Reicheres Gewand deutet auf den festlichen Zweck, und die Initialen über dem Haupte ·G·R·AR· (Gener Regis Aragoniae) besagen das Nähere. Auf hochzeitliche Töne ist auch die Rückseite gestimmt. Ein mächtiger Löwe — die Anspielung auf Lionello ist nicht schwer zu verstehen — singt nach Noten, die Gott Amor ihm vorhält; man hört förmlich des Basses Grundgewalt: die Macht der Töne und der Liebe. Lionello, ein Schüler Guarinos, schwärmte für Musik, und vielleicht sind die Noten, nach denen die Bestie brüllt, seine eigene Komposition. Nahezu ein Drittel des ganzen Feldes füllt das mächtige Tier aus. Ein Pfeiler grenzt den ihm zugemessenen Raum ab und erfüllt ausserdem die plastische Funktion, die Figur vom Grunde zu lösen. Dieser Pfeiler trägt wieder die Impresa mit dem Segel, und diese, ein Bild der Beständigkeit, steht dem Verlobten besonders gut an. Wir lernen Pisano hier als den grossen Tierbildner kennen, der er war und als der er sich in seinen Zeichnungen besonders eindrucksvoll offenbart. Dieses Prachtexemplar von einem Löwen ent-

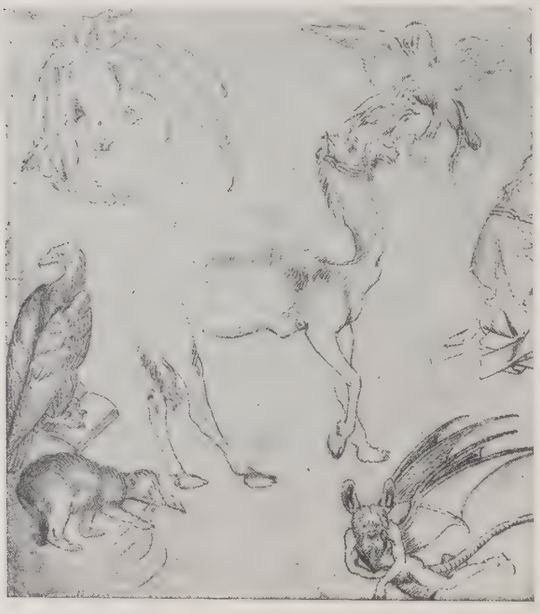


Abb. 11

sprang der Naturanschauung, wie sie der Meister in den Zwingern der Schlösser seiner Gönner suchte und fand (vgl. Abb. 11). Auch der Adler, der im Hintergrunde auf einem Baume sitzt, das Wappentier der Este, ist — die vorhandene Skizze im Codex Vallardi (Abb. 12) beweist es — nach der Natur studiert. Die ganze Erfindung erinnert in ihrer hohen Poesie an das Schlussbild von Goethes »Novelle«, und es ist denkbar, dass der Dichter von der Medaille inspiriert ist.

Abb. 12

1445 weilte Pisano bei den Malatesta in Rimini. Er porträtierte dort den Despoten Sigismondo Pandolfo und dessen Bruder Domenico. Man muss sich diese Persönlichkeiten einen Augenblick vergegenwärtigen, um zu ermessen, was der Künstler aus ihnen gemacht hat. Sigismondo ist der Quattrocentotyrann in seiner bösartigsten Form, das Urbild des skrupellosen Gewaltmenschen, dem kein Mittel zu schlecht war, sich durchzusetzen und zu behaupten, seinem Machtbedürfnis zu frönen und seine sinnlichen Triebe zu befriedigen. In der monströsen Mischung von bestialischer Zügellosigkeit, unbändiger Willenskraft, kriegerischer Tüchtigkeit mit einer fast abergläubischen Hingabe an das antike Ideal, dem er keineswegs nur oberflächlich huldigte, bleibt seine Erscheinung für den geschichtlichen Massstab nahezu inkommensurabel. Blutlachen bezeichnen seinen Weg, aber am Ende desselben steht der von Leo Battista Alberti in antiken Formen aufgeführte »Tempio Malatestiano«, unter dem er mit seiner Geliebten und späteren Gemahlin Isotta Atti begraben liegt. Pisano hat diesen Dämon in Menschengestalt zweimal porträtiert ohne Übertreibung, aber auch ohne Schmeichelei (IV 1 u. V 1). Der Kopf war ein Vorwurf, wie ihn der Medailleur sich nicht besser wünschen konnte: ein Caesarenprofil mit ausdrucksvoll protuberierender Stirne, gebuckelter Nase und festgeschlossenem Mund. Der löwenartig entwickelte Schädel atmet Kraft und Entschlussfähigkeit, ein Bild der »virtù«. Das Superiore, das vornehmlich in der Nackenlinie liegt, wird durch die rückwärts herabgezogene Kette nochmals akzentuiert. Auf der zweiten Medaille, die Sigismondo im Eisenkleid vergegenwärtigt, ist die Büste eigenwillig herabgerückt, um den Kopf ins Zentrum zu bringen. Die doppelte Schriftzeile darunter bildet eine Stütze, die das Brustbild im Raume festigt. Sigismondo war Kondottiere vom Scheitel bis zur Sohle. Als »Romanae ecclesiae capitaneus generalis«, voll geharnischt in ganzer Figur, erscheint er auf der Rückseite, flankiert von Helm und Schild. Das plastische Problem der Harnischfigur, hier glänzend gelöst, hatte Pisano bereits mehrfach im Fresko beschäftigt. Ein heiliger Georg in silberner Rüstung, dessen feine Bewegung das Entzücken der Späteren

bildete, ist leider verloren; vielleicht bewahrt die Medaille eine Vorstellung davon. Schild und Turnierhelm zeigen den fantastisch-dekorativen Zug der italienischen Heraldik. Wohl berechnet ist die Reliefhöhe. Der Wendung des Körpers entspricht das hohe Relief des Helms, während der Schild auf der anderen — abgewandten — Seite entsprechend flach gehalten ist. Als ritterlich-romantischer Einschlag erscheinen im Wappenschild die Initialen Sigismondos und Isottas zum Monogramm verschlungen. Wie ein Ausschnitt aus einem Fresko, aber doch gut auf das Rund berechnet, wirkt die zweite Rückseite. Durchaus nicht streng reliefmässig, sondern mehr bildartig steht die Reiterfigur in der Landschaft, leicht schräg und dabei etwas von oben gesehen. Im Hintergrund ragt ein festes Schloss auf, dessen Gliederung einerseits dem Raum Tiefe gibt, dessen Vertikalen andererseits statische Ruhe in das schwankende Bild bringen. Der Turm trägt das Malatesta-Wappen. Es ist also kaum die Veste Rocca Contrada gemeint, die Sigismondo 1448 eroberte, sondern die Arx Sismondea, das Kastell von Rimini, das hier als Symbol und Unterpfand der Tyrannis figuriert.

Neben dem Kriegsmann Sigismondo Pandolfo steht sein jüngerer Bruder Domenico, gen. Novello, Herr von Cesena, als ein Bild des Friedens (VI 2). Die Familienähnlichkeit ist unverkennbar; ein und dasselbe Thema, dort in Dur, hier in Moll. An den Namen des Novello knüpft sich keine Waffentat, wohl aber eine mildtätige Stiftung in Ausführung eines frommen Gelübdes, sowie die Gründung einer prächtigen Bibliothek in Cesena. Eine zarte, jünglinghafte Erscheinung, trägt er sein schmales Haupt leicht vornübergeneigt auf schwankem Hals und schwachen Schultern. Das flach gehaltene Relief bewegt sich in leise modulierenden Übergängen, und diesem seinem Charakter passt sich auch die besonders feine Schrift an.

Die herrliche Rückseite stellt den ritterlichen Jüngling dar, wie er im Harnisch am Kreuz kniet und mit eisengeschienten Armen den Kreuzesstamm umschliesst. Er scheint, des Helmes ungeachtet, die Füsse des Gekreuzigten küssen zu wollen, und dieser neigt ihm das Haupt zu. Unberührt davon steht zur Seite das treue Ross. Romantischer Zauber ist über dieses Bild gebreitet, tiefe Religiosität beseelt es, aber ein starker Wirklichkeitssinn gab ihm Gestalt. Man beachte, wie die Zügel des Pferdes geknotet sind, sein Schweif gewickelt, das Kreuz in die Erde gepflockt ist; aus diesem Detail leuchtet ein scharfes Auge, das über dem Poetischen die reale Welt nicht übersah.

In Ferrara hatte Pisano die Beziehungen zu den Gonzaga in Mantua aufrecht erhalten; wenigstens kennen wir aus dieser Zeit drei Medaillen von ihm auf Mitglieder des Hauses.

Gianfrancesco (VI 1), der, wie die Umschrift hervorhebt, als Erster den Titel eines Markgrafen von Mantua führte, erscheint in sehr altertümlicher Silhouette, auf dem mesquinen Kopf ein seltsamer Topfhut von enormem Umfang. Die Rückseite ergänzt dieses karikaturistische Konterfei zur ganzen Reiterfigur und fügt in raumbildender Überschneidung ein Knechtlein zu Pferde bei.

Lodovico III., Sohn Gianfrancescos, Markgraf seit 1444, Schüler des Niccolo Piccinino in den Waffen, Vettorinos da Feltre in den Wissenschaften, zeichnete sich im Felde gegen die Türken aus, lebte dann der Kunst und Wissenschaft und versammelte an seinem Hofe die erlesenen Geister der Zeit um sich. Mantegna hat ihm in der Camera dei sposi ein Denkmal gesetzt. Die Medaille (VII 1) ist kurz nach seinem Regierungsantritt entstanden. Dem Porträt gibt die Stellung vom Kopf zu der halb vom Rücken gesehenen Büste eine besondere Note, die Pisano auch in der Malerei — man vergleiche den Heiligen Georg in London — des öfteren angeschlagen hat. Auf der Rückseite wiederum ein Reiterbild. Ross und Reiter sind aus einem Guss. Der monströse Helm trägt als Zier gleich den ganzen Erdball. Die Impresa, eine Blume, die sich unter den Strahlen der Sonne öffnet, steht als Ornament im Felde. Das Feld ist leer. Es ist Geheimnis der Pisanoschen Form, das hauptsächlich in dem leisen Übergang vom Relief zum Grunde liegt, dass die Figur wie losgelöst vom Fond, wie von Luft umflossen erscheint. Hier wird der Eindruck des körperlich Runden unterstützt durch die Horizontlinie des malerisch angedeuteten Terrains.

Zwei Jahre später, 1447, schuf Pisano seine berühmte Medaille auf Caecilia Gonzaga, Lodovicos Schwester (VII 2). Ihr vergeistigtes Wesen ankerte im Glauben und war durch die von Platos Geist erfüllte Schule des edlen Vettorino hindurchgegangen. Eine angelische Natur, nahm sie, um im Stande der Jungfrau verbleiben zu können, den Schleier und wurde nach ihrem frühen Tode als Beata Chiara selig gesprochen. Es ist das einzige weibliche Medaillenbildnis, das wir von Pisano besitzen. Er wiederholt darin ziemlich treu ein Schema, das er für das weibliche Profilbildnis bereits in der Malerei ausgebildet hatte. Das bis zum Rande herabreichende Brustbild entspricht dem Format der Bildtafel. Die Medaille hat ein Gegenstück in dem Bildnis eines ganz jungen Mädchens im Louvre, das Caecilia ähnelt, so dass man die Dargestellte für eine jüngere weltliche Schwester von ihr halten möchte. Es ist ein unendlich sanftes und reines, aber vorzeitig gewelktes Menschenkind von etwas infantiler Bildung, das die Medaille vergegenwärtigt: eine Fürstentochter zwar, eine gentilissima, aber »gekrönt und bekleidet mit Demut«. Caecilia virgo besagt die Umschrift, und dieser heilige Stand ist auch das Thema der Rückseite. In öder Felsenwildnis sitzt still und versonnen »la donzella«, die unberührte Jungfrau. Vertraulich legt sie die Hand auf das bärtige Haupt eines mächtigen Einhorns, das, wie im Traum befangen, sich zu ihren Füssen gelagert hat: »edelernst ein Halbtier liegend«. Es ist Nacht, und am Himmel schwebt die Mondsichel; Diana, die ewig Jungfräuliche, wacht. Mittelalterliche Romantik fabuliert in diesem Bilde. »Das Einhorn,« so notiert Lionardo ganz ernsthaft aus dem Physiologus, »findet sein Entzücken an der Jungfrau und darüber vergisst es seine angeborene Scheu, naht dem sitzenden Mädchen, und in seinem Schosse schläft es ein. Auf diese Weise fangen es die Jäger.« Die Uffizien bewahren eine Zeichnung Pisanellos,[29] die eine vollkommene Illustration zu dieser Erzählung bildet und daraut schliessen lässt, dass Pisano den Fabelstoff noch in

einer grösseren Bildkomposition zu behandeln gedachte. Das Rundbild der Medaille ist sorgfältig abgewogen. Der Tierkörper mit dem grossen Horn beherrscht den Raum. Seine aufsteigende Rückenlinie setzt sich in dem Bergrücken links von der Jungfrau fort. Dem entspricht symmetrisch die Terrainformation rechts. Die Gestalt des Mädchens, auf deren sanfte Linie die Mondsichel antwortet, hat ein Gegengewicht in dem Pfeiler, der zugleich die plastische Wirkung des Einhorns unterstützt. Der ehrwürdige Campagna-Ziegenbock, der dem Fabeltier als Modell diente, ist uns in zwei köstlichen Studienblättern erhalten[30] (Abb. 13). Wenn irgendwo im Medaillenwerk Pisanos, so könnte man in der kleinen Figur der Nymphe etwas wie ein Echo von der Antike her zu vernehmen glauben. Der wundersame Lyrismus, der in dem Werke webt, hat seine Wirkung niemals verfehlt, und es ist wohl kein Zweifel, dass der grösste deutsche Romantiker, dass Böcklin zu seinem »Schweigen im Walde« von der Medaille angeregt worden ist.

Abb. 13

Wir folgen der wohlfundierten Chronologie von Hill, wenn wir hier die Medaille auf Lodovicos und Caecilias Lehrer Vittorino da Feltre einreihen (XI 1). Dieser wahrhaft edle und gute Mensch, in dem etwas von der hohen Einfalt und stillen Grösse der Antike Leben gewonnen hatte, beschloss im Jahre 1446 sein in »arbeitsamer Friedfertigkeit« verbrachtes Leben. Dem stillen Gelehrten, der in seiner berühmten Schule in der Casa Giocosa in Verona seine Schüler sich zu Freunden fürs Leben machte, hat Pisano in einer Medaille, die seine eigene Verehrung atmet, ein Denkmal gesetzt. Milde, Reinheit und Abgeklärtheit sind die Züge, die das alte faltige Gesicht bezeichnen. Die Rückseite mit dem Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährt, lässt einen Hauch seines Geistes verspüren. Das Pelikannest hatte Pisano zeichnerisch sorgfältig vorbereitet. Der Eindruck des Konzentrierten, der Rundkomposition, wird durch die doppelseitige, gleichsam rotierende Umschrift kräftig unterstrichen. »Mathematicus« nennt die Umschrift den Gelehrten und bezeichnet damit nach Plato die Grundlage aller Bildung, und wenn sie ihn weiter als »omnis humanitatis pater« rühmt, so wird hier sehr früh das neue Bildungsideal, das einer Welt zum Heil werden sollte, mit seinem klassischen Namen genannt: die Humanitas. Es ist die Lehre vom reinen, am reinsten in den Alten verkörperten Menschentum: die Menschwerdung durch die Antike, ein Renaissancegedanke, mit dem allerdings erst der deutsche Humanismus unserer klassischen Zeit Ernst machte und der in dem Worte Goethes, dass, wenn wir das Altertum »ernstlich in der Absicht anschauen, uns daran zu

bilden, wir die Empfindung gewinnen, als ob wir erst eigentlich Menschen würden« einen letzten und klassischen Ausdruck fand.

Neben dem alten Professor steht das Jünglingsbild des sonst unbekannten Belotto aus Como (VIII 2), das flüchtig, aber doch alles Wesentliche erfassend, 1447 skizziert ist. Das Wiesel auf der Rückseite ist ein Sinnbild der Reinheit und Mässigkeit.

Um diese Zeit entstand weiter die Medaille auf den Mailänder Staatssekretär Candido Decembrio (X 2), den Verfasser einer meisterhaften Biographie des Ph. M. Visconti und einer solchen des Francesco Sforza. Das Stück wird erwähnt in einem Briefe von Lionello d'Este, der 1448 schreibt, er habe die Medaille dem Pisano mit Mühe entwunden und sende sie Decembrio, während er selbst zum Zeichen seiner Hochschätzung einen Abguss davon behalte. Die Rückseite, ein aufgeschlagenes Buch, das auf einem Felsen ruht, hat der Künstler mit grosser Hand zu einem Stilleben monumentalen Charakters gestaltet.

Der Staatssekretär Sforzas stand in nahen Beziehungen zu Don Inigo d'Avalos, dem einflussreichen Minister König Alfonsos von Aragon. Durch ihn dürfte Pisano nach Neapel gezogen worden sein. Wir besitzen eine Medaille (XI 2), die den bedeutenden Staatsmann mit breitem Hut und malerisch gehaltener Zendelbinde in ganz flachem Relief gibt: die überraschend jugendlichen Züge geistig sehr verfeinert, die Raumnützung vollendet. Merkwürdig ist die flott im Negativ angelegte Rückseite: eine Kugel, die nichts mehr und nichts weniger vorstellt als das Universum. Wir sehen den sternbesäten Himmel, die Erde mit den Städten der Menschen und unten das Meer, alles in allem das Weltbild, wie es bei Homer im Schilde des Achill sich spiegelt. Noch im 16. Jahrhundert legte ein Poet einer Paraphrase des Achilles-Schildes unsere Medaille zugrund. Selbst bei dieser phantastischen Darstellung hat Pisano nicht auf zeichnerische Vorstudien verzichtet, wie eine landschaftliche Skizze unter seinen Zeichnungen beweist.[31]

Die Gunst Inigos war die Brücke zum Hofe König Alfonsos. In ihm fand Pisanello den grossartigen Protektor, den er brauchte, um seine Kunst völlig zur Entfaltung zu bringen. Ausser den Medaillen legen zahlreiche zeichnerische Entwürfe zu Kleinodien und anderen Kostbarkeiten kunstgewerblicher Art Zeugnis ab von der Gunst, in der Pisanello bei dem splendiden Herrscher stand, der in seiner königlichen Erscheinung die kleinen Tyrannen und grossen Usurpatoren seiner Zeit überragte wie der Adler die Geier. Seine hervorstechendste Eigenschaft — man vergegenwärtige sich Jakob Burckhardts meisterhafte Charakteristik — war eine geradezu unumschränkte Freigiebigkeit, die sein Biograph Beccadelli — vermutlich aus Gründen — nicht hoch genug preisen kann. 1449 schuf Pisanello eine Medaille (VIII 1), die, ohne an ein geschichtliches Ereignis anzuknüpfen, als ein historisches Monument gelten darf. Das ebenmässige Haupt mit dem vornehm geschnittenen Profil — es erinnert daran, dass Kaiser Maximilian I. ein Enkel des Dargestellten ist — erhebt sich gebieterisch über stolz getragenen, harnischbedeckten Schultern. Die Attribute des Königs und des Helden, Krone

und Helm, füllen das Feld. Das Abzeichen am Helm, ein offenes Buch, deutet auf Alfonsos besondere Verehrung für das Schrifttum. »Im Wappen«, bemerkt sein Biograph, »führt er ein aufgeschlagenes Buch, weil nach seiner Ansicht die Bildung gerade den Königen ansteht.« — »Die besten Ratgeber«, so pflegte er zu sagen, »sind die Toten, womit er eben die Bücher meinte.« Durch einen besonders schönen Livius machte der kluge Medici ihn zum Frieden geneigt.

Liberalitas Augusta, die grosse Tugend des Renaissancefürsten, wenigstens in den Augen seiner Höflinge, ist der Gegenstand der Rückseite. Pisano greift dabei wieder zur Tierfabel. Bei Lionardo lesen wir: »Vom Adler sagt man, er habe nie so grossen Hunger, dass er nicht einen Teil seiner Beute jenen Vögeln übrig lasse, die um ihn sind; da diese sich nicht selbst ernähren können, ist es notwendig, dass sie die Begleiter des Adlers seien, denn so finden sie ihr Brot«. Das ist mumifizierte Bücherweisheit, aber wie hat es der Meister verstanden, die leere Hülse mit Leben zu erfüllen, dem abstrakten Stoff Würde und Grösse zu verleihen! Der Adler, ein wahrer Königsadler, sitzt erhöht in seinem Felsenhorst und überlässt stolz seine Beute, ein totes Reh, den Geiern, die mit hängenden Fittichen und gierigen Schnäbeln zu seinen Füssen hocken. Der königliche Vogel steht isoliert auf planem Grunde, während das Geiergezücht durch den Felsenhintergrund plastisch zusammengefasst wird. Auf Schritt und Tritt ist das treue Studium der Natur zu spüren, aber die natürliche Form steigert sich hier zu einer Höhe, wie sie nur eine grosse innere Anschauung erreicht.

Abb. 14

Die anspruchslose Würde des Königs, die auch sein Biograph an seiner äusseren Erscheinung hervorhebt, hat den Künstler sichtlich gefesselt, und eine Reihe von Federzeichnungen im Codex Vallardi (Abb. 14 u. 15) geben uns Einblick in die Entstehung der Medaillen. Wir kennen eine solche mit geharnischtem Brustbild und einem Triumphwagen auf der Rückseite (X 1), ferner eine mit dem Bildnis des Königs in schlichtem Habit und einer Eberjagd als kehrseitiger Darstellung (IX). Der König selbst in heroischer Nacktheit als »venator intrepidus« erlegt das riesenhaft gebildete Jagdtier, wobei die erymanthische Eberjagd der römischen Sarkophage anregend auf die Komposition gewirkt haben mag; eine flüchtige Ideenskizze dazu im Codex Vallardi. Wie ein Kommentar klingt es, wenn die Biographie des

Königs erwähnt, dass er die Jagd besonders hoch eingeschätzt habe als Erziehungsmittel zu kriegerischer Tugend. Vielleicht kann uns die Erlegung des Ebers einigermassen entschädigen für die schon 1527 zugrunde gegangenen Jagdschilderungen, mit denen Pisanello die Wände des Kastells von Pavia schmückte.

Endlich lernen wir den Meister selber von Angesicht zu Angesicht kennen in zwei kleineren Medaillen (XI 3 u. 4), die als Selbstporträte zu betrachten sind, obwohl dies neuerdings von sehr beachtenswerter Seite bestritten wird.[32] Eine gewisse Gleichgültigkeit in der Ausführung erklärt sich ohne weiteres daraus, dass es sich um anspruchslose Gelegenheitsarbeiten handelt. Eine sympathische Persönlichkeit von bürgerlich tüchtigem Zuschnitt wird in den beiden Bildnissen deutlich. Aus zeitgenössischen Berichten wissen wir, dass Pisano auf sein Äusseres etwas hielt. Wie die Zeichnungen erkennen lassen, besass er sogar einen lebhaften Sinn für Kostümliches. Das Höfisch-Modische hat ihn interessiert. Aber in seiner vornehmen Umgebung stand der Meister auf eigenen Füssen. Humanistische Bildung und Kultur war ihm, wie seine Arbeiten bezeugen, wohl vertraut, und auf regen Umgang mit Gelehrten und Dichtern deutet der Umstand, dass sein Name und seine Werke mehr als einmal poetisch verherrlicht werden; besonders der ältere Guarino hat sein Lob gesungen.

Antonio Pisano starb in den letzten Tagen des Oktober 1455, mutmasslich in Rom. Kein Medaillenkünstler hat in der Folge mit einfacheren Mitteln gearbeitet und keiner grössere Wirkungen erreicht.

* * *

Wir hatten mehrfach Gelegenheit, auf Zusammenhänge zwischen den Bildern Pisanos und seinen Medaillen hinzuweisen, und wir wären dazu wohl noch öfter imstande, wenn uns seine Freskomalereien weltlichen und höfischen Inhalts erhalten wären, von denen uns seine Zeichnungen, wie etwa der Reiterzug der Gonzaga, nur eine blasse Vorstellung geben können. In seiner Malerei liegt denn auch die Wurzel von Pisanos Medaillenkunst. Der Kopf der Prinzessin im Fresko von St. Anastasia genügt, um zu veranschaulichen, wie Pisano durch die Malerei für die Medaille vorbereitet war. Der rein zeichnerische Untergrund des Fresko — die geistvollen Umrisszeichnungen zu diesem Kopfe (vgl. Abb. 16) machen dies deutlich — bildet auch die sichere Grundlage seiner Medaillenporträts. Das Profil war die besondere Stärke auch des Malers Pisano (vgl. Abb. 17). Vom Fresko stammt wei-

Abb. 15

Abb. 16

ter die Vorliebe und die besondere Art der landschaftlichen Ausgestaltung der rückseitigen Reliefs. Durchaus bildmässig ferner ist die Art, wie die Figuren in leichter oder in ausgesprochener Verkürzung ins Feld gestellt werden, typisch besonders das Pferd von hinten. Aber auch die Figur auf neutralem Grund — man denke an den Geharnischten der Malatesta-Medaille — ist im Fresko nicht ohne Gegenstück. Ganz ähnliche Motive enthält z. B. das Wandbild von San Fermo in den statuarisch empfundenen Figuren im Masswerk. Noch deutlicher veranschaulichen den Zusammenhang zwischen Malerei und Medaille die Einzelbildnisse des Malatesta in Bergamo und die unbekannte Prinzessin im Louvre. Das Medaillenbrustbild findet sich in seiner typischen Form hier vollkommen vorgebildet, und man geht nicht zu weit, wenn man es als einen plastischen Ableger der Malerei bezeichnet.

Was indes den Maler Pisano erst zum Medailleur machte, war seine plastische Gestaltungskraft. Man beachte, wie der sichtlich der Malerei entlehnte Landschaftsvorder- und -hintergrund im Sinne der Plastik vereinfacht, wie das Terrain durchweg als nackter Fels charakterisiert wird. Wenn der Baum von Blättern entblösst als kahles Astwerk erscheint, so wäre es falsch, von winterlicher Stimmung zu sprechen, auch hier ist vielmehr das plastische Bedürfnis ausschlaggebend. Was bei Pisano hinzukam, der ausgesprochene Sinn für Rundkomposition, die Sicherheit in der Ausnützung des beschränkten Raumes, die plastische Ökonomie und eine ganz einzige Begabung für vereinfachte, ausdrucksvoll konzentrierte Form, das sind die Eigenschaften, die ihn zum Medailleur prädestinierten.

* * *

Es ist kein Zufall, dass die Medaille in Ferrara entstand. Gerade hier war der Boden günstig vorbereitet, und zwar durch die Malerei. Hier hat sich im Fresko das Profanbild von dem religiösen Bild abgespaltet, und damit war die Darstellung des individuellen Menschen sanktioniert worden. Jener Niccolo III., den uns die biderbe Medaille vergegenwärtigt, war der erste, der sein Leben und seine Taten in einer Wandmalerei von rein profanem Charakter

verewigen liess. Diese jetzt verlorenen Schildereien in der Stadtbibliothek zu Ferrara rührten von einem gewissen Antonio Alberti her. Sie sind just in dem Jahre begonnen, da Pisano seine erste Medaille, die auf den Kaiser von Byzanz, schuf, nämlich 1438, und das Hauptstück stellte das Konzil von Ferrara vor. Von diesen Freskobildnissen zum gemalten Einzelporträt war nur ein Schritt, und die Porträttafel bildete wiederum die nächste Vorstufe zur Medaille. Der Zusammenhang zwischen Medaille und Malerei bleibt in der ferraresischen Porträtkunst auch in der Folge erhalten. Angesichts der ausgesprochenen Profilbildnisse der Cossa-Schule fühlt man sich versucht, geradezu von Medaillenmalerei zu sprechen. Das ist in besonderem Masse der Fall bei den Köpfen Borsos I. und seiner Begleiter in den Fresken des Palazzo Schifanoja, und man wundert sich nicht, dass es ein Medailleur war, der diese Köpfe gemalt oder wenigstens übermalt hat.

Abb. 17

Zu weit geht es jedoch, wenn man die Tendenz zum Profil in der italienischen Malerei überhaupt auf eine Einwirkung von seiten der Medaille zurückführen möchte, wie Jakob Burckhardt es tat. Die Profildarstellung liegt tiefer, nämlich in dem monumentalen Geist der italienischen Malerei überhaupt und des zeichnerisch tendierten Fresko im besonderen begründet. Richtig ist es allerdings, dass einzelne Meister noch später sich von der Medaille inspirieren liessen. Von Piero della Francesca war schon die Rede. Sein bekanntes Porträtdiptychon Federigos da Montefeltre und seiner Gemahlin, beide im Profil, tragen auf der Rückseite der Tafeln bildliche Darstellungen durchaus in der Art der Medaillenreverse. Ebenso zeigt das ganz medaillenmässige Profilbildnis einer Schönen aus Botticellis Schule, im Besitz von Mrs. Cohen in London, auf der Rückseite eine allegorische Figur. Die Malerei tritt hier also mit der Medaille in Konkurrenz, indem sie die geistigen Beziehungen und Inhalte der Reversdarstellung sich einzuverleiben sucht. Mantegnas Profilbild eines jungen Gonzaga in Neapel mutet wie eine Visierung zu einem Medaillenporträt an, und wir werden sehen, dass seine Köpfe in der Tat dem Medailleur als Vorlage gedient haben. Wie ein Ausschnitt aus einer ferraresischen Medaille oder Porträtplakette wirkt das feine Jünglingsprofil im Museo Correr, das die Signatur A F P trägt. Unmittelbare Ableger der Medaillen sind die Freskomedaillonporträts der Visconti und Sforza im Kastell Visconti. Melozzo da Forli hat sich an den Medaillen inspiriert, und dasselbe gilt von Domenico Veneziano. Dass sich die Miniaturisten gern der Medaille als Vorlage bedienten, liegt auf der

Hand. Als Archaismus berührt es, wenn Spätere, wie Ambrogio de Predis, Bernardino de' Conti u. a., den strengen Medaillenstil auf ihre Profilbildnisse übertragen. Sichtlich unter dem Eindruck der Quattrocentomedaille steht das Hüftbild eines vornehmen jungen Herrn in den Uffizien, das früher unter dem Namen »Pollajuolo« ging, aber eher in die Richtung de Predis' gehört.[32a]

Natürlich wurde sehr bald auch in der grossen Plastik, an Fassaden wie im Innenraum die Medaille dekorativ verwandt. Civitales Rundrelief des Philologen Lucchesi im Dom von Lucca[33] ist nichts anderes als eine in Marmor übersetzte Medaille. Ganz in der Art der Schaustücke etwa eines de' Pasti oder Marescotti sind die Porträtreliefs Federigos da Montefeltre und der Battista Sforza in Pesaro, die Venturi dem Laurana gibt.[34] Die bekannte Medaille des Giuliano Medici ist einfach kopiert in einem Marmorrelief in Berlin.[35] Und diese Reihe liesse sich leicht noch verlängern.

* * *

NACHFOLGER PISANOS. Wir haben bei Antonio Pisano länger verweilt, nicht nur weil er der eigentliche, in der Folge nicht mehr übertroffene Grossmeister der italienischen Medaille ist, sondern weil wir an keinem besser zeigen zu können glaubten, wie wir meinen, dass die Medaille als Kunstwerk zu betrachten sei.

Etwas ausserhalb der Reihe der Medaillen steht das grossartige Porträt Leon Battista Albertis. Es ist in zwei Fassungen vorhanden, die eine im Louvre (XII 1), die andere in der Sammlung Dreyfus in Paris (XIII 1). Das kleinere Oval bei Dreyfus scheint das Primäre zu sein, die Naturstudie, wenn man will. Es hat den Vorzug grösserer Lebensnähe, es ist — man beachte den Schnitt des Mundes und die Details des Auges — individueller, während das andere in seiner starren superioren Haltung die Monumentalität der antiken Büste erstrebt. Darüber kann indes kein Zweifel sein, dass beide von ein und derselben Hand, und zwar von der eines Meisters stammen.

Eine hohe Geistigkeit gepaart mit scharfem Intellekt hat diese Form gebaut. Der Schädel scheint mit Energien von höchster Spannung geradezu geladen; das ganze Haupt sprüht von Willenskraft. Das weit geöffnete Auge und der fest geschlossene Mund bestimmen den Ausdruck: Weitblick und Tatkraft. Betont das kleinere Stück mehr die geistige und körperliche Elastizität, den leidenschaftlichen Willen, so offenbart sich in dem grösseren die Universalität des Geistes, das weite Schauen, der hohe Flug der Gedanken. Eine Erscheinung wie die Albertis in ihrer nahezu mythischen Verbindung von physischer und geistiger Leistungsfähigkeit, von moralischen und intellektuellen Vorzügen, von analysierender Verstandeskraft und allumfassender künstlerischer Intuition, diese grosse Allseitigkeit bleibt für unsere Zeit, die Zeit des Spezialistentums, letzten Endes unfassbar, und auch da wir den Mann von Angesicht zu Angesicht erblicken, glaubt man nicht einen Menschen, sondern einen Heros vor sich zu sehen.

Das geflügelte Auge links im Felde der Louvreplakette gibt ein Rätsel auf, aber man ahnt die Bedeutung. Gehört doch Alberti, gleich Lionardo und Goethe, zu den grossen Licht- und Augenmenschen, jenen Lynkeusnaturen, die, zum scharfen Sehen und zum weiten Schauen in gleicher Weise organisiert, das »sonnenhafte« Auge als den einzigen untrüglichen Spiegel des Weltbildes, als die Quelle aller Vorstellung, ja aller Erkenntnis zu betrachten geneigt sind.

Dem Alter des Dargestellten nach fallen die beiden Medaillons in den Anfang der vierziger Jahre, also in die Zeit, da Pisano auf der Höhe seines Schaffens stand und mit Alberti in Ferrara zusammentraf (1442). Aber dennoch kann Pisanos Autorschaft keineswegs als feststehend angesehen werden, und mancherlei warnt davor, Venturi bedingungslos in dieser Annahme zuzustimmen.

Die beiden Köpfe sind nicht im Negativ geschnitten, sondern in Wachs modelliert, und hieraus ergibt sich ein fühlbarer Unterschied zu Pisanos sonstiger Behandlung der Form, zumal im Übergang vom Relief zum Grund. Andererseits aber ist die grosse dominierende Linie vom Scheitel zum Nacken ganz im Geiste Pisanos, und so viel ist sicher, dass mindestens sein Vorbild hier lebendig ist.

Alberti

Nicht zu übersehen und nicht zu bezweifeln ist die Angabe seines Biographen, dass Alberti Wachsbildnisse, mit Vorliebe sein eigen Bild, modelliert habe, »um anderen eine Vorstellung von seiner Person zu geben«. Offenbar handelt es sich hier um kleinere Porträtstücke, und ein solches ist uns vielleicht in der schönen Schaumünze XII 2 erhalten. Es gibt den Typus des Dreyfus-Medaillons in antikisierender Abwandlung, etwa in Anlehnung an eine Gemme, und dieser Umstand kann für die Autorschaft Albertis selbst, der in der Antike lebte, geltend gemacht werden.

* * *

Filarete

Mindestens zehn Jahre später entstanden als die Alberti-Medaillons ist das Porträtstück des Pietro Averlino, gen. Filarete (XIII 2), des Meisters der Bronzetür von St. Peter; wie man allgemein annimmt, ein Selbstporträt, und zwar ein Ableger von demjenigen an der Tür. Es ist das Werk eines Bronzegiessers, der gewohnt war, die Form im Modell nur allgemein anzulegen und die Ausführung erst in Bronze vermittelst Stichel, Meissel und Hammer vorzunehmen. Das sonderbare, mit Bienen garnierte Porträt steht recht unsicher im Raum, und die dürftige Rückseite, die den Künstler damit beschäftigt zeigt, einem Bienenstock in der Spalte eines Lorbeerbaums mit dem Meissel Luft zu machen, ist eine nicht gerade sehr verständliche Allegorie auf die Gunst des Francesco Sforza, der dem Künstler Verdienst und Ruhe gab.

* * *

Pisano hat keine eigentliche fest lokalisierte Schule hinterlassen. Das hängt mit seiner eigenen Freizügigkeit, mit der Beweglichkeit der Medailleure überhaupt zusammen. Aber

die Hochblüte, die seine Medaillenproduktion bedeutet, hat ihren Staub nach allen Windrichtungen ausgestreut und ist an verschiedenen Orten zugleich fruchtbar geworden.

Seine Schöpfung hat bald Nachahmung gefunden, die zahlreichen Medailleure, die sehr bald schon in den vierziger und fünfziger Jahren auftreten, wahren indes dem Meister gegenüber in bestimmter Weise ihre eigene Physiognomie.

Matteo de' Pasti

Von einem wirklichen Schülerverhältnis kann man reden bei Matteo de' Pasti. Er kam wie Pisano aus Verona, weilte gleichzeitig mit ihm in Ferrara und in Rimini, wo er die Malatestakirche San Francesco nach den Plänen Albertis auszubauen hatte. Auch an dem dekorativen Schmuck im Innern der Kirche scheint er beteiligt, und wenn die reizenden Planetenreliefs an den Pilastern sein Werk sind, so war er ein virtuoser Marmorajo, der den Stein mit der Finesse einer getriebenen Arbeit zu behandeln verstand. In diese Zeit fällt eine Reihe von Medaillen auf Sigismondo Malatesta und Isotta Atti von seiner Hand (XIV u. XV 1 u. 2). Das sorgfältig frisierte Haupt Sigismondos verhält sich zur Pisano-Medaille wie etwa das dem harmlosen Oriolo zugeschriebene sachliche, aber trockene Bild desselben Malatesta in London zu der leben- und geistsprühenden Tafel Pisanos in der Sammlung Morelli. Das »Castellum Sismondeum« auf der Rückseite (XIV 1) verdient als treffliche Lösung des Achitekturproblems im Medaillenrund Bewunderung. Solche Burgen sind schon im mittelalterlichen Siegel vorgebildet, aber die sichere Perspektive in dem malerisch verschobenen Gebäude weist auf den gelernten Architekten. Die kraftvolle Ausführung der Medaillen bezeugt die Vertrautheit Matteos mit Pisanellos Technik, dem Tiefschnitt. Eine andere Rückseite mit der »Stärke« in breiter Vorderansicht auf einem Elefantenthron erinnert wieder an das Siegel mit seinen beliebten Tierthronen, während die gleiche allegorische Gestalt im Profil (XV 1), bereits mehr im Geiste der Antike, wohl nach einem Münzbild komponiert ist. Architekturgeschichtlich wichtig ist das hübsche Stück, das Albertis Projekt des Kirchenbaues von San Francesco mit der nicht zur Ausführung gelangten Kuppel überliefert (XIV 2). In der Innendekoration, die jetzt in grösserem Ausmasse als früher Matteo zugeteilt wird, finden sich Anklänge an die Medaillen; so kehrt der lorbeerbekränzte Kopf des Malatesta (XV 2, Unikum in Berlin) als Pilasterschmuck in Marmor wieder. Das 1451 entstandene Fresko Piero della Francescas in der Kirche, das den Malatesta vor dem heiligen Sigismund kniend vorstellt, ist sichtlich nach der Medaille gearbeitet (Abb. 18, Ausschnitt). Die Rückseite mit dem Kastell erscheint hier als gemaltes Medaillon an der Wand.

Ein vollkommenes Pendant zu Malatesta bildet Isotta (XIV 3 u. 4), einmal in fliessendem Schleier, dann mit pompöser, stark unterlegter Modefrisur: ein in seiner Naivität ungemein anziehendes Frauenbild, das von der klugen und tapferen Person eine lebendige Vorstellung gibt und die Bewunderung, die Goethe der Medaille zollte, vollauf verdient. »Donna di mirabile prudenza« nennt ein Zeitgenosse die Geliebte des Malatesta. Für ihre Bildung oder doch wenigstens für ihre Geistesrichtung haben wir ein Zeugnis in einer

kleinen Medaille, die auf der Rückseite ein Buch mit der Beischrift »Elegiae« aufweist, offenbar jene Sammlung von zwölf Elegien, in denen der Dichter Porcello der »Diva« als der Geliebten Gismondos ein ewiges Leben verspricht. Der ungeschlachte Elefant auf den grösseren Medaillen, nebenbei bemerkt ein Spezimen des Tiefschnitts, ist ganz ernst gemeint; die »Fiori di Virtù« schmücken das Tier mit allen möglichen Tugenden. Hier steht es als Emblem Sigismondos: »Elephas Indicus culices non timet.« Auch der Sarg, der Isottas Asche umschliesst, wird von Elefanten getragen; hier wie auf der Medaille ein Symbol ritterlicher Courtoisie: das Tier stellt sich in den Dienst der Dame seines Herrn.

Neben den Malatesta-Medaillen fallen die übrigen Arbeiten Matteos stark ab. Ein ziemlich nüchternes Porträt Albertis und der saturierte Kopf des Dichters Guarino von Verona (XV 3), der Sigismondos Lehrer und Freund des Pisanello war, sind — gegenständlich — noch die interessantesten. Immerhin spricht für Matteos Ruf, dass der Grosstürke eine Medaille von ihm begehrte. Die 1460 unternommene Reise nach Konstantinopel führte den Künstler indes nicht ans Ziel, und unter den Medaillen Mohammeds II. — wir kennen fünf von ihm — ist keine von Matteos Hand.[36]

Abb. 18

FERRARA. Der Ausgangspunkt der neuen Kunst, Ferrara, ward in der Folge ein Sammelpunkt der Medailleure. Die lebhafte Neigung des Hofes für die Medaille steigerte sich mit der Zeit, und kein Fürstenhaus in Italien hat eine so stattliche Reihe von Medaillenporträts aufzuweisen wie das estensische, dessen Kunstliebe durch seine Ruhmsucht den mächtigsten Antrieb erhielt. Dazu kam das Gefühl der Legitimität, auf die das Haus Este den fürstlichen Emporkömmlingen der Zeit gegenüber pochen durfte, und dieses Standesgefühl spricht sich in den zahlreichen Medaillen stolz und selbstbewusst aus. Eine ganze Schar von Künstlern, die der Glanz von Ferrara von auswärts anzog, Goldschmiede, Bildhauer und Maler, stellten sich in den Dienst der Medaille. Niccolo Baroncelli aus Florenz schuf, während er in Ferrara an dem Reiterdenkmal Niccolos III. arbeitete, zwischendurch eine Medaille des Lionello d'Este, die die schwerfällige Hand des Erzgiessers verrät (XIX 3). Amadio da Milano, Goldschmied seines Zeichens, schnitt sorgsam und zierlich die Bildnisse Lionellos (Abb. 19) und des jungen Borso (XVI 1) ganz im Anfang der vierziger Jahre. Beide, Niccolo und Amadio, fussen auf Pisano. Zu dem etwas geschniegelten Kopf des Borso existiert eine feine Federzeichnung im Codex Vallardi (Abb. 20), die kaum einen anderen als Pisano zum Urheber hat.

Baroncelli

Amadio da Milano

Lixignolo und Petrecini

Auch bei den merkwürdig ähnlich arbeitenden Giacomo Lixignolo und Petrecini scheint das Vorbild Pisanos noch durch. Von beiden gibt es Medaillenbildnisse des prachtliebenden und aufgeblasenen, aber dabei vielgewandten Borso, ersten Herzogs von Ferrara. Sie zeigen jene charakteristische steifnackige Pose, die zum edelmännischen Air der Zeit und des Hofes gehört zu haben scheint. Ein Menschenalter später moquierte man sich bereits über dieses steifschächtige Wesen. Nur um ihre herrliche Frisur nicht zu derangieren, so witzelt der Cortegiano, hielten die grossen Herren den Nacken so steif. Petrecini setzt als Impresa auf die Rückseite (XVI 3) — seltsam genug — ein Messinstrument, eine Bussole, Lixignolo dagegen ein Einhorn, das nach der Tierfabel mit seinem Horn das Wasser reinigt. Die landschaftliche Ausgestaltung der Kehrseite gemahnt hier wie dort unmittelbar an Pisano. Eine weitere Medaille Lixignolos mit dem verschleierten Brustbild einer Diva Maria Anna Senensis veröffentlicht Venturi aus den Beständen des Museo Archeologico in Venedig (Gallerie Ital. I, Taf. XIII 3).

Abb. 19

Marescotti

Bedeutender als diese und auch selbständiger tritt Antonio Marescotti mit sieben, freilich nicht ganz gleichwertigen Medaillen auf. Die eindrucksvollste davon ist die des heiligen Bernhardin von Siena (XVII 1), des grossen Bussspredigers und Reformators des Franziskanerordens. Mönchische Kontemplation erscheint hier zu beinahe buddhistischer Intensität gesteigert. Das Christusmonogramm in der Flammenaureole, höchst wirkungsvoll auf der Rückseite angebracht, ist das Abzeichen des Heiligen, das sogenannte Chrisma, das ein Gegenstand inbrünstiger Adoration war und über den heiligen Mann die Anklage der Idolatrie brachte.[37] Ein gutes Porträtstück lieferte Marescotti in dem hageren Asketen Giovanni da Tissignano (XVII 4), der als Bischof von Ferrara schon bei Lebzeiten im Geruch der Heiligkeit stand. Auf der aus seinem Todesjahr 1446 stammenden Medaille macht sich bereits schüchtern die Aureole bemerkbar. Auf der Rückseite kniet der Bischof in Knechtsgestalt neben einem symbolisch gedachten Ölbaum. Marescotti ist ein Porträtist von Rang, aber der monumentale Zug und die plastische Ausgeglichenheit Pisanos gehen ihm ab. Das Asketische liegt ihm, nicht minder aber auch die jugendliche Erscheinung. Dem

Abb. 20

liebenswürdigen 13jährigen Giangaleazzo Maria Sforza (XVII 2) sieht man wohl die sorgfältige Erziehung an, die Lodovico seinen »engelschönen Kindern« angedeihen liess, kaum aber den zukünftigen skrupellosen und launenhaften Despoten, der freilich stets ein »Virtuose der äusseren Erscheinung« blieb. Das grosse Schaustück des ferraresischen Kanzlers Vittore Pavoni und seiner Gattin Taddea (XVIII 2), kühl und vornehm, ist ohne Signatur, indes lehrt ein Vergleich mit der signierten Medaille auf des Künstlers Namensvetter, den grossen Parteigänger der Bentivoglio und Reitergeneral der päpstlichen Truppen Galeazzo Marescotti (XVIII 1) — man beachte die Schrift! —, dass wir es dort ebenfalls mit einem Werk Marescottis zu tun haben. Seine Hand und seine Handschrift erkennen wir ferner in der Medaille einer unbekannten Cassandra (XVII 3), die übrigens schon aus Gründen der Chronologie nicht identisch sein kann mit der 1465 geborenen venezianischen Dichterin Cassandra Fedele. Die Rückseite mit dem Sternbild der Jungfrau erinnert an die astrologischen Motive in den Fresken des Palazzo Schifanoja. Die Jungfrau trägt Cassandras Züge.[38]

Abb. 21

Coradini aus Modena, von Haus aus Terrakotta- und Majolikakünstler, hat eine Medaille auf Ercole I. (XIX 2) geschaffen; der antike Namenspatron des Dargestellten auf der Rückseite gefiel noch später dem Nürnberger Hermann Vischer dermassen, dass er die Figur auf eine seiner Medaillen setzte. Das Brustbild — zum erstenmal klingt dieser illusionistische Ton an — durchbricht den Rahmen, dem plastischen Effekt zuliebe.

Baldassare Estense

Sichtlich von der Malerei her kommt Baldassare Estense, der ein natürlicher Sohn Niccolos III. war. Er war es, der das Profil seines fürstlichen Halbbruders Borso festgelegt hat, und wenn auch keine Medaille des Herzogs von seiner Hand existiert, so zeigt doch das charaktervolle Bild im Besitz des Fürsten Trivulzio in Mailand, wo Lixignolo und Petrecin ihr gemeinsames Vorbild gefunden haben.[39] Seinen fürstlichen Verwandten Ercole dagegen hat Baldassare selbst in ansprechenden Schaustücken (XIX 1) festgehalten, die zweifellos zu dem mit grossem Gepränge gefeierten Jahrestage des Regierungsantritts des Herzogs (1472) entstanden sind. Das schön silhouettierte Brustbild in seiner charakteristischen aufgereckten Haltung scheint wie herausgeschnitten aus einem Bilde der Cossa-Schule. Dass die Büste nicht eigentlich für das Rund, sondern für das Quadro, für die Bildtafel, gedacht ist, drückt der Umstand aus, dass gerade die ferraresischen Medaillenporträts häufig in viereckigem Ausschnitt oder in oblonger Plakettenform (Abb. 21) vorkommen.[40] Das kleine Reiterdenkmal, das Baldassare dem Herzog auf der Rückseite der Medaille — zehn Jahre vor dem Colleoni — offenbar zur Erinnerung an die schweren Kämpfe mit Venedig gesetzt hat, ist vielleicht ein Reflex von jenem Reiterstandbild Niccolos III. auf der Piazza von Ferrara, das 1451 fertig wurde und 1796 zerstört worden ist.

Vor anderen ferraresischen Meistern, deren Name uns indes unbekannt bleibt, verdient der Schöpfer der Medaille des Rinaldo d'Este (XX 1), eines der vielen Bastarde Niccolos, Beachtung. Sein Stil nähert sich den drei ganz flach gehaltenen Stücken, die Ercole und seine Gemahlin, die mutige und tatkräftige Lianora von Aragon, samt ihrem kleinen Sohn Alfonso (XX 2 u. 3), dem späteren grossen Krieger und Gemahl der Lukrezia Borgia, darstellen. Die Rückseite, die das fürstliche Kind als Knaben Herkules verherrlicht, ist für den zeichnerischen, wiederum auf einen Maler — etwa von der Art des Cossa — deutenden Stil besonders bezeichnend.

Niccolo d'Allemagna

Leider nur dem Namen nach bekannt ist uns ein deutscher Maler, Niccolo d'Allemagna genannt, der in den fünfziger Jahren in Ferrara Porträts malte und offenbar unter dem Eindruck der blühenden Medaillenkunst daselbst auch Schaumünzen verfertigte. Er ging dann nach Mailand, und ein Brief des mailändischen Gesandten empfiehlt ihn Lodovico Sforza besonders als Medailleur.[41]

Paolo da Ragusa

Trotz ihres bescheidenen Durchmessers tragen zwei wie Gegenstücke gearbeitete Medaillenbildnisse Alfonsos von Aragon (Abb. 22) und Federigos von Montefeltre (XXI 1), die ein sonst unbekannter Meister Paolo da Ragusa signiert hat, etwas von der einfachen Art Pisanos. Sie sind gegen 1450 entstanden. Das gute Profil des etwa 30jährigen Federigo ist noch nicht entstellt durch den Hieb, der ihm 1450 im Turnier das Nasenbein zerschmetterte.

Pietro da Fano

Im Norden Italiens, in Mantua, wo wenig später der mantegneske Stil auch in der Medaille wirksam wurde, war in den fünfziger Jahren Pietro da Fano — »Petrus domo Fani« nennt er sich auf einer ebenso sachlichen wie hausbackenen Medaille des Markgrafen Lodovico Gonzaga (XXI 2): Rückseite ein Igel als Versinnbildlichung der kriegerischen Devise »noli me tangere« — der Träger von Pisanos Stil oder wenigstens seiner Technik, die er freilich etwas trocken handhabt.[42] Um so mehr überraschen seine späteren Medaillen auf den Dogen Pasquale Malipieri († 1462) und die greise Dogaressa Giovanna Dandolo (XXI 3) durch ihre gross angelegte Form. Die beiden effektvoll ausladenden Draperiefiguren mit wallender Banderole auf der Rückseite weisen über Pisano hinaus auf eine weitere Entwicklung, die der Künstler wohl in Venedig erfuhr.

Abb. 22

IV. FRANCESCO LAURANA UND PIETRO DA MILANO. — COSTANZO

Eine Gruppe für sich bilden die Arbeiten des von seinen süssen Frauenbüsten bekannten Bildhauers Francesco Laurana und seines Genossen, des Erbauers des Triumphbogens in Neapel, Pietro da Milano, die beide gleichzeitig mit Pisano daselbst weilten und später, nach dem Tode König Alfonsos, um 1460, nach Frankreich verzogen, um dort für König Ludwig XI., sowie in der Provence für den König René zu arbeiten, dessen gut gemeinter, aber ausgesprochen dilettantischer und stets auf das Neueste erpichter Eklektizismus wohl gerade in Erinnerung an Neapel, wo er drei Jahre seines Leben verbracht hatte, Proben der neuen Kunst begehrte. Ihre breiten, in doppeltem Sinne flachen Porträtstücke erinnern in nichts an den grossen Veroneser. Es war offenbar ungewohnte Arbeit, was der Marmorajo und der Architekt hier leisteten. Immerhin hat Laurana in den Porträts des französischen Königs und seines Bruders, des Grafen Karl von Anjou, physiognomisch Überzeugendes gegeben, indem er die Verschlagenheit des Einen der Brutalität des Andern unbefangen gegenüberstellte, und damit keine Zier fehle, hat er auch die mikrozephale Ungestalt des königlichen Hofnarren Triboulet in einem nachlässig improvisierten Schaustück der Nachwelt überliefert. Aber mit den bekannten Büsten Lauranas haben diese, wie auch die flauen, etwas bourgeoisen Medaillen des guten und dicken Königs René und seiner nichts weniger als königlichen Gattin Jeanne de Laval (XXII 2), sowie seines Sohnes Johann von Anjou (XXII 3) lediglich den weichlichen Umriss gemein. Die Form bleibt vage und leer; man spürt den Dekorationsbildhauer, den Stukkisten. Dasselbe trifft in noch höherem Masse zu bei Pietro da Milano, der ganz und gar im Dekorativen stecken bleibt. Gegenständlich bemerkenswert ist vielleicht eine rückseitige Darstellung mit dem berühmten Musenhof von Bar le Duc, eine steife Assemblée: der breitspurig thronende König in der Mitte, ein mächtiger Zentralbau im Hintergrund, dessen reich gegliederte Architektur Pietro — das Stück ist 1462 datiert — als sehr vorgeschrittenen Baukünstler kennen lehrt. Im übrigen behelfen sich die Rückseiten mit Anleihen an der Antike. In seinen Skulpturen verwechselt Laurana Marmor mit Alabaster, und es ist bezeichnend, dass ein Stück — König René von Pietros Hand im Museum von Aix (XXII 1) — in der Tat aus Alabaster ist. Es wäre von Interesse, zu wissen, ob es sich nur um einen Ausguss in Alabastermasse handelt oder ob das Stück, wie es den Anschein hat, in Alabaster geschnitten ist, also ein Originalmodell aus diesem Material wäre. Jedenfalls ist der weiche, fette Stoff für die ganze Gruppe charakteristisch.[43]

Laurana

Pietro da Milano

* * *

Costanzo Hier ist weiter der Meister Costanzo zu nennen, von dem wir nur eine, aber dafür um so bedeutendere Arbeit besitzen. Er stammte aus Ferrara und war Maler wie Pisanello. Ein Ruf Sultan Mohammeds II. führte ihn nach Konstantinopel, und eine Frucht dieses nicht gefahrlosen Aufenthalts war das schöne 1481 datierte Schaustück, das den grossen Osmanen offensichtlich unter dem vollen Eindruck des Lebens wiedergibt (XXIII). Glänzend ist der orientalische Typ getroffen. Trotz der beginnenden Verfettung wahrt das Porträt die Würde und Wucht des geborenen Herrschers, und ein leidenschaftliches, vollblütiges Temperament pulst in ihm. Ein feiner Kunstgriff ist es, wie die Spitze des Turbans den Schriftkreis überschneidet, und der mächtige Kopf dadurch gehoben, vom Grunde gelöst wird. Die Medaille ist offenbar dieselbe, die Vasari irrtümlich dem Pisano zuschreibt. In der Tat erinnert mancherlei an diesen, zumal die Rückseite mit ihrem felsigen Terrain und dem unbelaubten Astwerk. Aber Costanzo empfindet reliefmässiger, er legt den Horizont tiefer als Pisano und rückte die Reiterfigur bestimmt in die Fläche, die durch Bäume geschickt gefüllt und belebt wird. Diese Bäumchen haben dieselbe raumbildende Funktion wie der Pfeiler, der für Pisano typisch ist. Köstlich ist das Bild des korpulenten Reiters, der mit hochgezogenen Bügeln auf einem Rösslein von kleiner orientalischer Rasse, aber lebhafter Gangart und feurigem Ausdruck sitzt. Als Zeichen der Würde des Padischah hält er die Geissel. Ein siegelartig hoher Schriftrand schliesst das Bild kompakt zusammen.

V. BARTOLOMMEO SAVELLI, GEN. SPERANDIO

Sperandio

Zu Mantua zwischen 1425 und 1430 geboren, wuchs Sperandio[44] in Ferrara heran und entfaltete um die Mitte des Jahrhunderts zuerst in Mantua am Hofe der Gonzaga, dann zehn Jahre später bei den Sforza in Mailand, weiter in den sechziger und siebziger Jahren in seiner zweiten Heimat Ferrara eine ausserordentlich fruchtbare Produktion. 1472 weilte er in Venedig, um dann nach einem kurzen Aufenthalt bei Carlo Manfredi, dem Herrn von Faënza, in dem von den Bentivoglio beherrschten Bologna die ausdrucksvollen Häupter der herrschenden Familie und ihrer Parteigänger, wie auch ihrer Widersacher, ferner aber die Professorenschaft der Universität, die Staatsmänner, Hofleute und Dichter in einer schier unabsehbaren Reihe von Porträtstücken zu verewigen. Endlich als alter Mann in seine Vaterstadt zurückgekehrt (1495), porträtierte er anlässlich des Sieges über Karl VIII. von Frankreich bei Fornovo die beiden Verbündeten Gian Francesco Gonzaga und den Dogen Agostino Barbarigo mit bereits sichtlich altersschwacher Hand. Am Ende seines Lebens (1498—1504) stand Sperandio als Kanonengiesser — »bombarderius« — im Dienst von Venedig. Von Haus aus war er Bildhauer; zwar wird er auch Goldschmied genannt, aber was er als Bildhauer zu leisten und als solcher dem Stein abzugewinnen imstande war, lehrt, abgesehen von Marmorplastiken grossen Masstabs, ein stark unterschnittenes und vermittelst kühner Durchbrechung der profilierten Umrahmung zu fast vollrunder Wirkung gesteigertes Porträtrelief eines fürstlichen Herrn (Abb. 23) von starkem Ausdruck und grossem Zuschnitt, das des Meisters Namen trägt (Louvre). Wer der Dargestellte auch sei, der Typus ist der der ferraresischen Porträtplaketten. Wie die meisten seiner Zeitgenossen war Sperandio in allen Sätteln gerecht. Wir erfahren, dass er geschickt war, in Bronze, Marmor und Terrakotta zu arbeiten, in Blei zu giessen, zu zeichnen und zu malen, kurzum den vielseitigsten Ansprüchen seiner Auftraggeber zu genügen. Auf Grund einer seiner Medaillen konnte Bode mit Sicherheit die Reiterstatuette des Gonzaga im Louvre ihm zuschreiben, die wohl das Projekt zu einem grossen Cavallo darstellt. Auch die eine oder andere Plakette ist ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuweisen. Eine Geisselung Christi in Plakettenform von sehr rustikalem Stil trägt seinen Namen; sie dürfte identisch

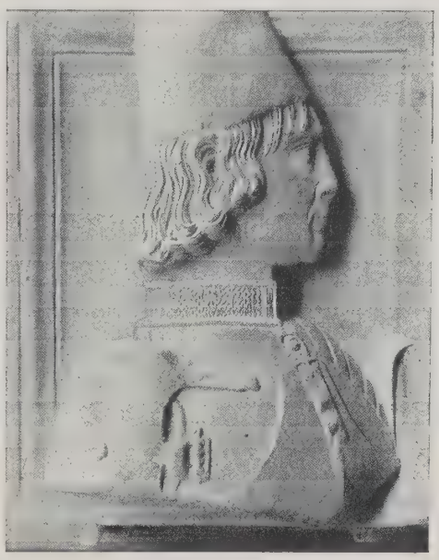


Abb. 23

sein mit einer Pax, die Sperandio 1498 für die Scuola di San Marco arbeitete, also ein Alterswerk.

Die Zahl seiner Medaillen beläuft sich auf fünfzig und mehr. Seine Tätigkeit setzt ein 1460, da Pisano bereits neun Jahre vom Schauplatz abgetreten war. Falsch ist es, ihn mit diesem in einem Atem zu nennen. Obwohl er sich in seinen rückseitigen Kompositionen bisweilen an den Altmeister anlehnt, zumal in der Behandlung des Landschaftlichen seine Art nachahmt, kann er doch nicht als dessen Schüler gelten. In Wirklichkeit steht er im Gegensatz zu ihm, bricht mit dessen Tradition. Erwuchs die monumentale Medaille des Pisano, wie wir sahen, aus der grossen Malerei, so ist Sperandio durchaus Modelleur. Es wirft ein Licht auf seinen Stil, dass er auch Geschütze goss. Als Bronzegiesser, der er war, griff er bei seinen Medaillen zu dem Material, das ihm am nächsten lag, zu dem mit Harz versetzten Wachs, und der zähe Stoff haftet seiner Form fühlbar an. Aber auch der Steinbildhauer macht sich in einzelnen Stücken bemerkbar, so in den schildhaltenden Putten des grossen Medaillons Giovanni Bentivoglios. Im Negativ sind lediglich geringfügige Details, Schrift usw. nachgetragen. Weit entfernt von Pisanos klarem Schnitt, bleibt seine Formgebung trocken und hart, rauh und zerrissen. Der fatale Eindruck des Wächsernen, des Bossierten wiegt vor. Auf delikaten Vortrag legte er keinen Wert, wohl aber auf die Frische des primitiven Gusses. Es ist daher falsch und ein Fehler, dem seine neueren Beurteiler verfallen sind, seine Arbeiten nach Gipsabgüssen oder auf Grund von solchen hergestellten Abbildungen — man hüte sich vor den Tafeln bei Heiss! — zu beurteilen. Bei keinem Meister führt der schale Gips so in die Irre wie bei ihm, dessen Medaille ganz und gar als Gussprodukt, als »pezzo di bronzo« betrachtet sein will.

Soviel steht jedenfalls ausser Frage, dass Sperandio ein begabter Porträtist war. Zum Beweise genügt ein Blick auf unsere Taf. XXIV bis XXVII. Freilich verschiebt sich das Bild stark zu seinen Ungunsten, sobald man auch die Rückseiten in Betracht zieht. Hier vergreift sich der Künstler in den Mitteln, gefällt sich in einer saloppen Unfertigkeit, die mit der Nahbetrachtung in Widerspruch steht, und dieser rustikalen Handwerksmässigkeit entspricht die Erfindung, die bei einem sehr geringen Aufgebot von Geist mit abstrusen Allegorien und Entlehnungen aus der Antike arbeitet. Am besten liegen ihm noch kriegerische und ritterliche Motive realistischer Art. Der Abstand von Pisano wird besonders fühlbar, wo er dessen Ideen zu variieren versucht. Immerhin muss man soviel zugeben, dass Sperandios Figuren echte Kinder des Quattrocento sind. Dies gilt vor allem von seinen nichts weniger als schönen, aber rassigen Akten, von denen ausgehend man unter dem Vorrat der italienischen Kleinbronzen, die dem Kreise des Verrocchio zugezählt zu werden pflegen, vielleicht ein oder das andere Stück feststellen könnte, das ihn zum Urheber hat.

Die Chronologie seiner Arbeit ist ziemlich belanglos; eine Entwicklungskurve lässt sich ohnehin nicht ziehen. Wir halten uns hier einfach an das Gute in seinem ungleichwertigen

Werk. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört das offenbar nach einem Bild und deshalb in Vorderansicht gegebene Porträt des Francesco Sforza: auf der Rückseite (Abb. 24) ein phantastisches Bauwerk, das — architekturgeschichtlich nicht uninteressant — als Zentralbau lombardischen Stils gedacht ist und vielleicht das von Lodovico geplante grosse Mausoleum der Sforza, der »Tempio della Gloria« hätte werden sollen. Das Porträt gehört nicht zum Glücklichsten von Sperandios Leistungen. Was er konnte, zeigt besser der Charakterkopf des Bischofs Bartholomäus von Ferrara (XXIV 2) aus dem Geschlecht der Rovere, deren bekanntes Wappen, ein Meisterwerk heraldischen Stils, die Rückseite der Medaille schmückt. Weiter lernen wir kennen den Ferraresen Bartolommeo Pendaglia (XXIV 3), der — die Rückseite illustriert es — ein grosser Geldmann war, ferner den Dichter Lodovico Carbone (XXV 1), des eitlen Borso eitleren Hofpoeten, und Antonio Sarzanella (XXV 2), Professor an der Universität in Bologna: Geldstolz, Gedankenblässe und Pedanterie haben in den drei Bildnissen typischen Ausdruck gefunden. Die Rückseiten — Carbone am kastalischen Brunnen erhält von der Muse den Kranz, während Sarzanella die Prudentia als Schutzgöttin gewählt hat — haben in ihrer ungekünstelten Mache etwas Ansprechendes. Neben dem feinen Gelehrtenkopf des ferraresischen Arztes Pietro Avogario (XXV 3) steht der wohlgenährte Kardinal Francesco Gonzaga (XXV 4), nebenbei bemerkt, ein feiner Kenner und Sammler von Münzen, Medaillen, geschnittenen Steinen u. dgl. Nicht minder überzeugend wirkt das Bild des Giovanni Lanfredini (XXVI 1) aus Florenz, der seiner Stadt als gewiegter Unterhändler diente und ohne Zweifel ein Schlaukopf ersten Ranges war. Vielleicht den Höhepunkt von Sperandios Kunst bedeutet aber das Porträt des Herzogs Federigo da Montefeltre (XXVI 2). So oft die sympathische Erscheinung dieses an Adel der Gesinnung so hoch über seinen Zeitgenossen stehenden Herrschers auch von Bildhauern, Malern und Medailleuren festgehalten wurde: es gibt kein Bild, das der Vorstellung von der edlen Menschlichkeit des ebenso klugen wie tapferen Mannes so nahe käme wie Sperandios Medaille. Das kleine Reiterdenkmal auf der Rückseite zeigt Federigo in der Feldherrnhaltung, die später Lionardo seinem Sforza gab. Der Herzog von Urbino war tonangebend für die Höfe Italiens, und neben ihm galt als vollendeter Edelmann Niccolo da Correggio (XXVII 1), der Schwiegersohn des berühmten Colleoni, und wie dieser ein grosser

Abb. 24

Kondottiere, daneben auch als Dichter nicht ohne Erfolg. Er war die rechte Hand Ercoles I. d'Este in Theatersachen, aber auch als tapferer Partisan hat er dem Herzog im venezianischen Krieg Dienste geleistet. Ein Meisterwerk scharfer Charakteristik ist ferner das Porträt des trotzigen Bentivoglio (XXVI 3). Die Rückseite variiert ein Motiv Pisanos. Nicht minder bedeutend präsentiert sich der grosse Widersacher der Bentivoglio, Graf Carlo Grati (XXVII 2). Der überlegene Eindruck, der von seinem Bildnis ausgeht, wird wirksam dadurch unterstützt, dass die mächtige Büste so weit als möglich nach oben, bis in die Schrift hineingerückt ist. Bolognese ist auch Graf Guido Pepoli, der auf einer Medaille aus der Spätzeit Sperandios erscheint. Ihre Rückseite, zwei männliche Figuren beim Brettspiel, trockene, knöcherne Akte — Apoll und Merkur sind gemeint —, erinnert stark an die Kleinbronzen aus dem Kreise Verrocchios. Das Schachbrett war, nebenbei bemerkt, das Emblem der Pepoli. Zu den achtundvierzig durchweg signierten Arbeiten von Sperandio, die Armand aufzählt und denen Hill noch Niccolo Cavitelli von Cremona hinzufügt, kommt weiter unsigniert ein Namenloser in Berlin: Brustbild v. l. S. in Kranzranke, im Felde B—P, auf der Rückseite Ehepaar mit dem Spruchband: ESTO FIDELIS VSQVE AD MORTEM (XXVII 3); unbezeichnet ferner, zu den besten Porträts Sperandios zählend, dasjenige Ercoles I. von Ferrara auf einer singulären Medaille des Museo Archeologico in Venedig, die Venturi (Gallerie Ital. Bd. 1, Taf. XIII 2) veröffentlicht hat.[45] Man mag über Sperandio denken wie man will, so viel steht jedenfalls fest, und die Fülle seiner Werke beweist es durch sich selbst, dass er den Besten seiner Zeit genug getan hat.

VI. AUSLÄUFER VON PISANOS STIL IN VENEDIG

In der mächtigen Republik an der Lagune war der Sinn für die Medaille frühzeitig erstarkt. Patrizierstolz und Bedürfnis nach repräsentativer Geltendmachung kommen wie in der grossen Porträtmalerei Venedigs so auch in der Medaille zum Ausdruck, und es sind keineswegs nur die grossen Herren, die sich in Erz verewigen lassen.

Stilistisch betrachtet bietet indes die venezianische Medaille kein einheitliches Bild. Von einer venezianischen Medaillenkunst zu sprechen, wie man von einer venezianischen Malerei spricht, geht nicht an. Je nach ihrer künstlerischen Provenienz und ihrer handwerklichen Ausbildung setzen sich die einzelnen Künstlerindividualitäten klar, bisweilen sogar scharf kontrastierend voneinander ab, und es sollte schwer fallen, eine Verbindungslinie zwischen ihnen zu finden, einen gemeinsamen Grundzug festzustellen.

Stärker als sonstwo tritt hier auf dem alten klassischen Boden das antike Element hervor. Wie die Carraramedaillen lehrten, keimte schon seit dem Trecento hierzulande der Wiederbelebungsgedanke. Hier sassen die ältesten Sammler von Antiken, und Papst Paul II. (Barbo), der grösste Münz- und Gemmensammmler, war Venezianer. Es genügt, den Namen des Kardinals Grimani auszusprechen, um den Geist zu bezeichnen, der die vornehmsten Söhne der Serenissima beseelte. Die venezianische Klassik, soweit sie auf den Medaillen erscheint, ist autochthon und denkbar auch ohne Squarcione und Mantegna. Unbefangener, weniger gelehrt als in Padua greift man hier in den Formenschatz der Alten und behandelt die Motive frei von Klassizismus in eigener Tonart.

Als Vertreter der alten Monumentalmedaille nennen wir in erster Linie Guidizani und Giovanni Boldu, denen sich in einiger Entfernung der in Brescia geborene Fra Antonio und einige Unbedeutendere anreihen, während Camelio, der vom Gemmen- und Stempelschnitt ausging, auf einem anderen Blatte steht, das wir später an seiner Stelle einfügen werden. M. Guidizani und Giovanni Boldu wahren noch ein Stück von der grossen Formanschauung der älteren ferraresischen Medaille. Beide arbeiteten indes in Wachs; ein äusseres Kennzeichen dafür der dicke Perlkreis am Rand, der hier zum erstenmal auftritt.

Guidizani

Von Guidizani kennen wir drei Medaillen; die beste davon trägt das Haupt des Bartolommeo Colleoni (XXVIII 1), »caput leonis«, wie die Umschrift besagt. Der berühmte Kondottiere erscheint hier als der schlichte Bürgersmann und gute Hausvater, der er im Leben wirklich war und wie ihn auch das Fresko in seiner Vaterstadt Bergamo schildert. Die Rückseite dagegen gibt ihn in heroischer Nacktheit auf einem Harnisch sitzend, im Motiv antiker Reliefs. Der Pendel, mit dem er hantiert, hat natürlich seine tiefere Bedeutung; Justitia und Benignitas nennt die biedere Umschrift als seine Leitsterne. Ein Beispiel für die venezia-

nische Anschauung von der Antike ist auch die Rückseite von Guidizanis Medaille des Dogen Pasquale Malipieri mit einer »Pax Augusta«.

Boldu Giovanni Boldu, 1454—1475 in Venedig nachweisbar, bezeichnet sich auf seinen Medaillen als Maler. Zwei Selbstbildnisse in Medaillenform geben ihn einmal in idealisierender, dann in realistischer Auffassung (XXVIII 2 u. 3). Des weiteren hat er den venezianischen Dichter Filippo Maserano (XXIX 1), den ferraresischen Musikus Pietro Bonus (XXIX 2), der aus den Niederlanden stammte, von Hause aus eigentlich Barbier, aber dabei ein gefeierter Gitarriste war, ferner den Deutschen Nikolaus Schliefer (XXIX 4) — die stattliche Medaille bezeichnet ihn als vir modestus alterque Orpheus — und endlich den Pisaner Arzt Filippo de Vadis (XXIX 3) in etwas stereotyp zugeschnittenen, aber doch individuellen Bildnissen wiedergegeben. Erinnert das Selbstporträt mit dem Memento Mori noch einigermassen an die alte ferraresische Medaille, so zeigt der schöne Arion (XXIX 1), zumal im Gewand, einen freieren Zug. Sichtlich von der antiken Statue inspiriert ist der Geharnischte XXIX 3, übrigens ein wahres Paradigma verzwickter Allegorik. Der Apoll (XXIX 4) endlich kopiert ohne weiteres den berühmten antiken Intaglio mit dem Urteil des Marsyas aus dem Besitz Lorenzos de' Medici.[46] Dass der Künstler die menschliche Figur aber auch selbständig beherrschte, beweist der Mandolinenengel XXIX 2. Humanistische Spielerei und nicht mehr bedeutet es, wenn Boldu den Caracallatypus der römischen Münzen auf die Medaille überträgt. Auf gelehrte Interessen oder wenigstens Verbindungen weisen die dreisprachig abgefassten Legenden, mit denen die Medaillen Boldus prunken.

Abb. 25

* * *

AN Ganz für sich steht die älteste Dogenmedaille, die wir besitzen: eine kleinere AN signierte Schaumünze auf jenen bedeutenden und unglücklichen Francesco Foscari (Abb. 25), den das tragische Geschick ereilte, mit Gewalt abgesetzt zu werden. Vollblütig, wie ihn die Medaille wiedergibt, wurde er vom Lungenschlag getroffen, als die Glocken von San Marco die Wahl seines Nachfolgers verkündeten. Das Stück hat ein eigenes kräftiges Gepräge. Die Signatur wird von Hill auf den Bildhauer-Architekten Antonio Gambello, den Schöpfer der Fassade von San Zaccaria — er war der Vater des Medailleurs Vittore Gambello, gen. Camelio — bezogen, eine Hypothese, der die ganz architektonisch-skulptural empfundene »Venetia Magna« auf der Rückseite nicht ungünstig ist.

Nicht zu verwechseln mit AN ist der Verfertiger der Medaille auf Christoforo Moro, *ANT* Doge 1462—1471 (Abb. 26), der ANT zeichnet und von Hill wiederum einleuchtend mit

dem Stempelschneider der Zecca Antonello della Moneta identifiziert wird; der einfache Revers ist ganz in Stempelschneidermanier.

Ein völlig anderes Gesicht zeigt dann ein Meister, der FRA AN. BRIX oder OP. F. A. B. signiert und mit zweifelhaftem Recht Fra Antonio da Brescia genannt zu werden pflegt (nach Milanesi Francesco d'Antonio). An der Zusammengehörigkeit der sieben ihm zugeschriebenen Medaillen ist nicht zu zweifeln. Bode[47] fügt noch eine auf Fra Antonio Marcello hinzu, und auch Pietro Balanzano (XXX 2) steht der Gruppe nahe. Bei beachtenswerter porträtistischer Fähigkeit gebricht es dem Künstler an sicherem Stilgefühl. Sein überhohes Relief beeinträchtigt den Medaillencharakter bis zur völligen Vernichtung desselben. Seine Brustbilder schwimmen im Raum, und auch die übergrosse Schrift gibt ihnen keinen Halt. Um so sicherer beherrscht er die Form im Einzelnen; die beiden Greisenköpfe des Niccolo Micheli, Prokurators von San Marco (1499), und seiner Gattin, einer Contarini (XXX 4), verraten die formsichere Hand des Bildhauers. Auf einen Plakettisten deutet die figürliche Rückseite von Niccolo Vonica (XXX 1), die auch als einseitige Plakette vorkommt.

Fra Antonio da Brescia

Abb. 26

Ist hinter dem Brescianer ein Bildhauer zu vermuten, so stehen die flachen, ganz auf Zeichnung gestellten Arbeiten des Monogrammisten G. T. F. (XXXI 2, 3), durchweg einseitige Porträtstücke, irgendwie in Verbindung mit der Malerei. Das Profil des Dogen Giovanni Mocenigo (2) ist dem Bilde des Gentile Bellini im Museo Correr unmittelbar entlehnt. Gentile war als Porträtist auf das Profil stark eingestellt. So sind die Köpfe der adorierenden Prokuratoren auf seinem Kreuzeswunder in der Akademie völlig medaillenmässig silhouettiert. Das scharfe Profil des hl. Lorenzo Giustiniani, das in der Akademie hängt, fordert zur Nachbildung in Medaillenform geradezu heraus und ist denn auch in der Tat als Plakette ins Relief übertragen worden.[48] Dass der Maler sich selbst gelegentlich in der Medaille versucht hat, sei nur nebenbei erwähnt, denn seine Schaumünze mit dem leeren Porträt Sultan Mohammeds II. (XXXI 1), wohl bei dem Aufenthalt des Künstlers in Konstantinopel 1479 als Nebenarbeit entstanden, ist nichts weniger als ein Meisterwerk und ebenso flau wie das bekannte Bild in Sammlung Layard.

G. T. F.

Gentile Bellini

Mit dem Meister, der sich »AGRIPP« nennt, überschreiten wir bereits die Schwelle des 15. Jahrhunderts. In seinem wohl 1501 entstandenen grossen Schaustück auf den Dogen Lionardo Loredano (XXXI 4) herrscht eine kapriziöse, aber ausdrucksvolle Linie sowohl auf der Porträtseite wie in dem originellen Triumphwagen der Venezia auf der Rückseite. Auf Geltendmachung des Linearen ist mit einer gewissen Absichtlichkeit die auffallende Leere berechnet, die hier wie dort spürbar ist.

AGRIPP

VII. BELLANO UND ANDERE

Neben der Fülle Venedigs tritt die Produktion des benachbarten Padua völlig zurück, obwohl hier Donatello zehn Jahre lang eine grossartige Tätigkeit entwickelt und eine noch lange blühende Schule der Erzgiesserei hinterlassen hatte. Das ist nicht so auffallend, als es scheinen will. War doch die Tätigkeit der Paduaner Erzgiesser fast ganz auf Kleinplastik, Figürliches und Kunstgewerblich-Dekoratives gerichtet, auf jene Zierkunst, die sich in einer Fülle von Kleinbildwerken, Plaketten, Kusstafeln, Lampen und Tintenfässern so phantasie-

Bellano voll betätigte. Das Porträt spielt daneben keine Rolle. Nur der eine Bellano, ein direkter Schüler Donatellos, hat Bildnisse geschaffen, und er hat sich auch in der Medaille versucht. Wir besitzen von ihm eine solche auf den greisen Antonio Royzelli (XXXII 2), der als Professor der Jurisprudenz an der Universität Padua lehrte und dessen Grabmal in Sant' Antonio ebenfalls von Bellano herrührt. Der altersschwache, unter der Last der Jahre gebückte Gelehrte ist mit dem ganzen rücksichtslosen Realismus Bellanos geschildert, den wir auch sonst von dessen Porträts — etwa denjenigen des Grabmals de Castro — kennen, während die Sitzfigur auf der Rückseite unmittelbar an seine Kleinbronzen erinnert. Medaillen Bellanos auf Papst Paul II., von denen Vasari sagt, dass sie noch zu seiner Zeit von Hand zu Hand gegangen seien, sind unter den zahlreichen Schaumünzen des medaillenfreundlichen Papstes nicht nachzuweisen, es sei denn, dass man ein etwas karikaturistisch aufgefasstes Miniaturstück — auf der Rückseite zwei Füllhörner — ihm zuschreiben will.[49] Nach Vasari hätte Bellano schon 1461 für Paul gearbeitet; 1466 goss er dessen Kolossalstatue für Perugia. 1479 begab sich der Künstler, wahrscheinlich in Gesellschaft Gentile Bellinis, nach Konstantinopel zu Sultan Mohammed II. Ob eine stilistisch isoliert stehende Medaille des Sultans mit einem liegenden Akt auf der Rückseite, Unikum in Wien, hier in Betracht kommt, bleibt zweifelhaft (Abb. s. Karabaczek, Ausländische Künstler zu Konstantinopel, S. 13).

In der Nähe Donatellos hat man den Meister gesucht, der hinter dem ungefügen Schaustück des Federigo da Montefeltre mit dem (1474 an ihn verliehenen) Hosenbandorden steht (XXXII 1). Die Rückseite kopiert ein schönes Plakettenmotiv Donatelloscher Erfindung, während das plumpe Porträt irgendwie mit dem Marmorrelief Federigos in Pesaro (Museo Oliveriano) zusammenhängt. Das Stück wurde dem 1509 bis 1519 in England arbeiten-

Torrigiano den Torrigiano zugelegt; ein Grund für eine solch späte, posthume Entstehung ist indes schwer einzusehen. Auffallend wie diese Umstände ist ferner das verkümmerte Ordensband, das offenkundig von einem in England befindlichen schönen grossen Bronzemedaillon des Sir Thomas Lovell von Torrigianos Hand, jetzt in Westminster Abbey, schlankweg übernommen ist. So gut nun dieses Zierstück bei einem einseitigen dekorativ angebrachten Medaillon am

Platze ist, so wenig passt es für eine Medaille. Angesichts dieser Tatsachen darf der Verdacht, dass die Montefeltre-Medaille ein modernes, aus drei verschiedenen Vorlagen zusammengesetztes Machwerk sei, nicht unausgesprochen bleiben.[50]

Abb. 27

Im derben Plakettenstil hält sich die anonyme Medaille auf den sonst unbekannten Marco Croto (XXXII 3), ein bezeichnendes Beispiel für die unbekümmerte Art, mit der die oberitalienischen Erzgiesser — im Gegensatz zu Mantegna — die antike Form anpackten und in ihrem Sinne modelten, ja barbarisierten. Allgemein als »paduanisch« wird auch die vereinzelt stehende Porträtplakette der estensischen Sammlung in Wien (Abb. 27) anzusprechen sein.

VIII. FLORENTINER ERZGIESSER

Mit Venedig kann einzig Florenz sich an Reichtum seiner Medaillen messen. Aber während die Medaillenkunst der Dogenrepublik einem Mosaik gleicht, bietet Florenz ein einheitliches Bild von grosser Geschlossenheit; man kann in der Tat von einem Florentiner Medaillenstil reden, was sonst bei keinem Orte Italiens in diesem unbedingten Sinn zutrifft. Ihren Grund hat diese imponierende Ausgeprägtheit des Charakters einmal in der stilbildenden Kraft, die vom Florentiner Kunstboden überhaupt aufsteigt und jedem auch noch so unbedeutenden Gegenstand ein unverkennbares Gepräge verleiht, dann aber vor allem in dem Umstand, dass es nicht wie in Venedig Vertreter verschiedener Künste, Maler, Goldschmiede usw. waren, die an der Medaillenkunst beteiligt sind, sondern dass die Medaille hier in Florenz ein eindeutiges Produkt der Erzgiesserei ist. Wuchtig, handfest und biderb, gibt sie sich ohne weiteres als Ableger von der grossen Florentiner Erzbildnerei zu erkennen, die sich mit den Namen Ghiberti und Brunelleschi, Donatello und Verrocchio verknüpft. Auch technisch betrachtet ist die Medaille ein Produkt des Bronzegusses. Der Tiefschnitt, die Arbeit im Negativ, wird zwar nicht ganz beiseite geschoben, aber in der Hauptsache bedienen die Medailleure sich der einheimischen Wachstechnik, und je nach Veranlagung des Künstlers resultiert daraus eine mehr plastisch feste oder malerisch pastose Modellierung. Den Grundzug aber bildet eine breite, kräftige Formgebung, die allem Kleinlichen, Zierlichen und Spielerischen aus dem Wege geht und lieber flüchtig, unfertig und skizzenhaft erscheint als ausgetüftelt, die mehr grosszügig andeutend das Wesentliche bezeichnet, als umständlich der Einzelform nachgeht, kurzum in allem den Gegensatz bildet zum Goldschmiedmässigen. Nur ausnahmsweise wird ein kleineres Format gewählt, aber auch im kleinen Durchmesser bleibt die gross angelegte Form gewahrt. Die Florentiner Medaille bevorzugt nicht nur materiell die Bronze: sie ist ganz eigentlich in Erz konzipiert.

Was aber das Bild eigentlich zusammenhält, ist der ausgesprochen bürgerliche Zug. Es ist Bürgerlichkeit, wenn auch eine sehr stattliche, die im Gegensatz zu dem ritterlich-höfischen Wesen der ferraresischen Schaumünzen der Medaille hier den Stempel aufdrückt. Aus der Überfülle der florentinischen Schaustücke leuchtet die stolze Freude eines gewaltig emporgewachsenen Bürgertums an sich selbst. Es ist dieselbe Fülle der Gesichte, die von den Wänden und Altären der Kirchen noch heute den Nachgeborenen grüssen, jene unvergesslichen Profile und Dreiviertelprofile von Männern und Frauen, Jünglingen und Jungfrauen der grossen Familien, die bis zum Auftreten Savonarolas die Heiligenbilder fromm und unbefangen beleben: ein Geschlecht, das auch in seiner äusseren Gestalt etwas Besonderes hat.

* * *

Der erste Florentiner Medailleur ist Andrea Guazzalotti von Prato (1435—1495). *Guazzalotti*
Da er als päpstlicher Schreiber an der Kurie genannt wird und ausserdem als Kanonikus von Prato eine Pfründe besass, hat er das Unglück, in der Geschichte der Medaillenkunst als Dilettant zu figurieren. Indes steht seine porträtistische Begabung ausser allem Zweifel, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass seine Rückseiten teils antike Motive variieren, teils fremden Medaillen entlehnt sind. Von Haus aus war er Erzgiesser, er goss Figürliches und Medaillen auch für andere, und seine Gusshütte stand, wie ein Brief an Lorenzo Medici vom Jahre 1478 bezeugt, in seiner Vaterstadt Prato. Vorher lebte er in Rom. Hier hat er in einem primitiven Porträtstück des Papstes Nikolaus' V. (XXXIII 4), bei dessen Tod 1454 entstanden, bereits mit zwanzig Jahren eine Inkunabel der Medaillenkunst und zugleich die älteste Papstmedaille überhaupt geschaffen. Dass es der erste Renaissancepapst ist, der Humanist auf dem päpstlichen Stuhl, dessen greisen Gelehrtenkopf die Medaille überliefert, kennzeichnet den humanistischen Grundzug der ältesten Schaumünzen. Die Unbeholfenheit, die dieser Erstling verrät, ist bereits nahezu völlig überwunden in dem 1467 entstandenen Schaustück des Nikolaus Palmieri, Bischofs von Orte (XXXIII 2), bei dem Guazzalotti als Hausgenosse im Vatikan gelebt zu haben scheint. Die antikische Nacktheit der Büste, etwas befremdlich bei dem Mann der Kirche, wird christlich motiviert durch das Bibelwort »nudus egressus, sic redibo«. Das schöne statuarische Motiv der Rückseite ist einer antiken Gemme entlehnt. In der ovalen Form einer solchen kommt es auch als Plakette vor (Berlin). Den Charakterkopf des alten Calixtus III. (XXXIII 1) hat Guazzalotti ebenso sicher erfasst wie die weichen Züge Pius' II. Piccolomini (XXXIII 3). Ein gelungenes Enfaceporträt gibt die Medaille Herzog Alfonsos von Calabrien (XXXIII 5) auf die Einnahme von Otranto, deren Rückseite — als selbständige Erfindung trägt sie die Signatur — sich mit der heiklen Aufgabe eines vielfigurigen Triumphzuges historischen Charakters nicht ganz ungeschickt abfindet. Das reifste Werk Guazzalottis aber ist das Schaustück auf Papst Sixtus IV. (XXXIII 6) mit einer grazilen Constantia als Rückseite: ein höchst repräsentatives Porträtstück, mit dem der Künstler ganz eigentlich den Typus der Papstmedaille geschaffen hätte, sofern es eine selbständige Schöpfung wäre. Das ist aber wahrscheinlich nicht der Fall. Schon bei der Papstwahl (1471) hatte ein junger römischer Künstler — Lysippus nennt er sich —, der damals mit seinem Oheim, dem zu seiner Zeit in hohem Ansehen stehenden Bildhauer Cristoforo di Geremia zusammen am päpstlichen Hofe arbeitete, ein mit der Tiara bedecktes Bildnis des Papstes geschaffen (siehe LXI 1), das Guazzalotti stark benutzte, wie auch die Constantia wahrscheinlich einer Arbeit des genannten Cristoforo entlehnt ist. Auch diese Medaille Guazzalottis feiert den Sieg über die Türken bei Otranto (1481). Auf den Kreis, in dem wir den Künstler zu suchen haben, auf die Umgebung Lorenzo Medicis deutet die Rückseite einer Medaille auf Kardinal Estouteville, deren Rückseite den Apoll von der bereits erwähnten antiken Marsyas-Gemme im Besitz des Magnifico variiert.

Bertoldo Mitten in diesem illustren Kreise stand Bertoldo di Giovanni, Donatellos Schüler und Michelangelos Lehrer. Vasari nennt ihn, der als ausgezeichneter Erzbildner bekannt ist, auch als hervorragenden Medailleur, und deutet man die Worte des Kunstchronisten richtig, so war es kein Geringerer als Lorenzo selber, der ihn bei der Konzeption seiner Medaillen beriet. Religiöses, Antikes und Scholastisches, zwischendurch ein Stück historischer Realismus, kurz, alle die heterogenen Elemente, die sich in der Kunst der Renaissance amalgamieren, finden sich bei ihm zusammen. Signiert ist nur die Medaille auf Sultan Mohammed (XXXIV 2). Das Porträt erfasst die schlaffe Haltung des Orientalen vortrefflich, aber im übrigen verrät die flaue Form, dass es nicht nach dem Leben, sondern nach einer Vorlage, vielleicht nach einer Zeichnung Bellinis, entstanden ist. Von dem sehr ausgeprägten Stil der Rückseite ausgehend, hat die Forschung unter Führung von Bode[51] nicht nur eine Anzahl von Medaillen, sondern auch die ganze Reihe von hübschen Rundplaketten, die vorher unter der vagen Bezeichnung »Meister der Orpheus-Sage« vereinigt war, dem Florentiner Meister zugeschrieben. Es ist ein charakteristisches, flächig gehaltenes, nicht weiter auf Ziselierung rechnendes Relief von ausgesprochen malerischer Anlage, mit vielfigurigen Darstellungen kleinen Masstabs, das diese Medaillen und Plaketten gemeinsam haben.

Eine Spezialität Bertoldos sind die im Florenz des Magnifico so beliebten trionfi. Selbst dem Grosstürken wird ein solcher bewilligt, und dieser selbst erscheint auf hohem Triumphwagen als antiker Heros, in der erhobenen Linken — eine echte Bildhaueridee — eine kleine Figur, deren Bedeutung unklar bleibt, emporhaltend. Die drei gefesselten Frauengestalten hinter ihm personifizieren die unterjochten Provinzen, und Mars führt das Gespann. Ein am Wagenkasten angebrachter Thronsitz hat als Impresa vermutlich besondere Bedeutung. Im Abschnitt lagern die Gestalten von Erde und Meer; sie weisen gegenständlich und motivisch voraus auf die Flussgötter Michelangelos, die für die Grabmäler der Medici projektiert waren. Ein Triumph der Pudicitia schmückt die etwas rohe Medaille der Venezianerin Letizia Sanuto, während der kaiserliche Orator am päpstlichen Hofe Graziadei (XXXIV 3), dessen lebensvolles Porträt zwar nach fremder Vorlage (nach Candida, s. unten) gearbeitet, aber wie schon die übereinstimmende Schrift verbürgt, von der Rückseite nicht zu trennen ist,[52] Mercurius, den Gott der Diplomaten, umgeben von den heiligen Neun, auf seiner Medaille triumphieren lässt. Ein allzu sinnreich ausgeklügelter Trionfo der Göttin der Liebe endlich ist nur als einseitige Rundplakette vorhanden. Dagegen setzt Bertoldo auf die Medaille des Kardinals Filippo Medici (XXXIV 1) ein reich figuriertes jüngstes Gericht, das im kleinen Masstab grosse Züge enthält.

Auch die bekannte historische Medaille auf die Verschwörung der Pazzi (XXXIV 4), die Vasari dem Pollajuolo geben möchte, wird Bertoldo zugewiesen; sie schildert in charakteristischer Weise am Orte der Tat, nämlich am Oktogon des Hauptaltars im Dom, einerseits den Überfall auf Lorenzo und kehrseitig die Ermordung Giulianos. Über dem Altarbau er-

scheinen seltsam unmotiviert — vielleicht eine Reminiszenz an die Leichenfeier — die Bilder der beiden Brüder in kolossalischer Gestalt.[53] Die Pfeilerarchitektur der Chorschranken erinnert an die Architekturen, die der sogleich zu erwähnende Francesco di Giorgio in seinen Reliefhintergründen anzubringen liebte.

Der Rückseite nach — Reiterschlacht — möchte man auch eine Medaille des Matthias Corvinus hierher beziehen; der Kopf ist jedoch nach einem grösseren dekorativen Medaillonbildnis des Königs (Wien) gearbeitet, das von Schubring dem Dalmata gegeben wird.

Den Medaillen Bertoldos nahe steht eine kleine Gruppe von ähnlich skizzenhaft, aber noch malerischer gehaltenen und etwas höher reliefierten Schaustücken (XXXV), ohne dass man wagen könnte, sie Bertoldo selbst zuzuschreiben, wie dies bei einem Stück, nämlich der Medaille Alfonsos von Kalabrien (XXXV 1) auf seinen Sieg über die Florentiner bei Poggio Imperiale (1479), geschehen ist. Hat die Rückseite, eine antike Opferszene in bergiger Landschaft, immerhin mancherlei Gemeinsames mit der Pazzi-Medaille, so ist das bei dem im Feuer unversehrt bleibenden Salamander (XXXV 3; Rückseite zu Antonio Spannocchi) ebensowenig der Fall wie bei der auf den Spanier Giovanni Mendoza (XXXV 2), der vielleicht am Hofe der Aragonesen in Neapel, also in Alfonsos Nähe zu suchen ist. Beide zeigen eine sehr spezifische impressionistisch-malerische Art. Auch Fabrizio Varano (von anderen dem Lysipp gegeben[54]) gehört in diese Reihe, von der unsere Taf. XXXV noch weitere Beispiele enthält. Was sie von den Bertoldo-Stücken unterscheidet, ist die spezifisch malerische, verblasene Form; geradezu ein Merkmal der kleinen Gruppe aber bildet die ausgesprochene Blockschrift. Dass Bertoldo, der Familiare Lorenzo Medicis, die Medaille auf den Besieger der Florentiner, den Duca Alfonso, gearbeitet hätte, ist schwer zu glauben. Das Stück ist eben doch eine reine Siegesmedaille; es feiert die vernichtende Niederlage der Florentiner. Dagegen hatte Alfonso gerade in diesem Jahre (1479) den ausgezeichneten Maler-Bildhauer Francesco di Giorgio aus Siena (1439—1502) in seiner Nähe. Der Künstler diente ihm und Federigo da Montefeltre, den beiden Feldherren der Liga gegen Florenz, als Festungsingenieur in jenem Zuge, dessen Anlass die Verschwörung der Pazzi war. In eben demselben Jahr malte Francesco di Giorgio für Alfonso ein Kriegsbild, das wiederum dessen Sieg bei Poggio Imperiale zum Gegenstand hatte. Später lebte der Meister in Neapel, wo er die spanischen Herren der Medaillen zu sehen und zu porträtieren Gelegenheit fand. Dass Borghesi (XXXV 5) und Ambr. Spannocchi-Piccolomini (6) nach Francescos Vaterstadt gehören, spricht weiter deutlich für dessen Autorschaft. Endlich haben wir auch ein flüchtiges Porträtstück auf Sienas grossen Sohn Enea Silvio Piccolomini, Papst Pius II. (Heiss, Bd. IX, Pl. XXXI 7), das sicher von derselben Hand ist.

Francesco di Giorgio

Der Name des vielseitigen Sieneser Meisters wird hier nicht zum erstenmal in Verbindung mit Medaillen gebracht. Vasari nennt eine solche auf Federigo da Montefeltre, und daraufhin hat man ein merkwürdig unfertiges, schriftloses Porträtstück des Herzogs, das, nur in einem Exemplar (London, Slg. Rosenheim) bekannt, mit einer den Bellerophon im Kampf mit der

Abb. 28

Chimäre darstellenden Plakette (Abb. 28) verbunden ist, für Francesco di Giorgio reklamiert.[55] Indes, das Porträt ist so befremdlich und stillos, dass die an seiner Echtheit laut gewordenen Zweifel nur allzu begreiflich sind. Auch die Verbindung mit der ursprünglich in Dreipassform komponierten Plakettendarstellung macht den Eindruck des Hybriden. Im übrigen verrät aber dieser Reiter mitsamt dem »apokalyptischen« Gaul eine Meisterhand und geht vortrefflich zusammen mit drei ebenso grosszügig angelegten Reliefs, die Bode unter dem grossen Namen Lionardo zusammengestellt hat, Venturi dagegen dem Bertoldo gibt, während Schubring sie eben auf Grund der Medaille dem Francesco zuweisen möchte.[56] Soviel ist jedenfalls richtig, dass die Plakette von derselben Hand ist wie die Reliefs; sie zeigt dieselbe flüssige Modellierung in »calda cera« wie diese, und die Rückenfigur des Reiters hat in der Hauptfigur des Discordiareliefs im South-Kensington-Museum ein völliges Gegenstück sowohl in bezug auf das Motiv wie in der Formgebung, die hier wie dort höchst lebendig und impulsiv ist.

IX. NICCOLO DI FORZORE SPINELLI UND SEINE SCHULE

Derjenige Meister, an welchen man denkt, wenn von der Florentiner Medaille die Rede ist, ist Niccolo. Die Hauptmasse — und man kann in der Tat von einer Masse sprechen — ist sein Werk (XXXVI–L). Sein Name bedeutet nicht nur etwa einen Sammelbegriff, sondern die zuerst von Bode[57] konsequent vertretene These, dass die früher von der französischen Forschung mit Berufung auf den Florentiner Archivar Gaëtano Milanesi willkürlich auf verschiedene imaginäre Meister verteilten Florentiner Schaumünzen dem Niccolo zugehörten, hält einer näheren Betrachtung vollkommen stand, wobei natürlich zugestanden werden kann, dass der Meister bei seiner erstaunlich fruchtbaren Produktion von Schülern und Gehilfen unterstützt war. Ein gewisser Qualitätsunterschied ist, wie bei einer solchen Massenproduktion natürlich, innerhalb der Medaillen nicht zu verkennen. Neben ausführlich modellierten Köpfen, die den Künstler sichtlich interessierten, Profilen bedeutender Männer oder hübscher junger Frauen stehen breit und summarisch angelegte, skizzistisch und salopp ausgeführte, ja sogar rohe und plumpe Stücke, aber der persönliche Zug geht durch die ganze Reihe unverkennbar hindurch. Die Diskrepanz ist hier keineswegs grösser als zwischen den Arbeiten anderer vielbeschäftigter Medailleure, zum Beispiel Sperandios. Gehen wir aus vom Gesicherten, nämlich von den signierten Stücken, die auf Taf. XXXVI vereinigt sind, so lässt sich jede einzelne dieser Medaillen als Leitstück benutzen, um bestimmte Gruppen auszusondern, Gruppen und Grüppchen, die unter sich zwar Verschiedenheiten aufweisen, aber keine grösseren Verschiedenheiten als unter den signierten Stücken selbst bestehen. Niccolos Hand ist sehr kenntlich, man spürt sie in dem festen, zähen Wachs, das er als Material bevorzugt, spürt sie deutlich in dem strähnigen Haar, in den mit kräftigen Strichen eingezeichneten Gewandfalten und vor allem in der malerisch bewegten, nachlässig-zügigen Draperie. Die schlagkräftigen Mittel, die er anwendet, entsprechen der Intensität und der Raschheit seines Eindrucks.

Niccolo Fiorentino

Niccolo lebte und arbeitete dauernd in Florenz, und lange Zeit muss er hier geradezu Mode gewesen sein. Um so merkwürdiger ist es, dass wir von seinem Leben nicht mehr wissen, als dass er 1435 geboren, Sohn und Enkel von Goldschmieden und Grossneffe des Malers Spinelli von Arezzo war, dass er eine Florentinerin zur Frau hatte und 1514 in Florenz gestorben ist. Nur um einen Abstecher kann es sich handeln, wenn der 1468 am Hofe Karls des Kühnen als Siegelschneider genannte Nicolaus Spinel oder de'Spinelli dieselbe Person ist wie unser Niccolo. Aus diesem niederländischen Aufenthalt zog Bode mit anderen den Schluss, dass das Porträt eines jungen Mannes von Memling in Antwerpen, der mit einem (antiken?) Bronzemedaillon des Nero in der Hand dargestellt ist und deshalb — ob mit Recht, bleibt

dahingestellt — für einen Goldschmied und Münzstempelschneider gilt, unseren Niccolo Fiorentino wiedergebe. Aber es ist nicht recht einzusehen, was die Münze gerade in seiner Hand bedeuten soll. Mit grösserer Wahrscheinlichkeit ist Niccolo vielmehr in einem fälschlich Botticelli zugeschriebenen, aber sicher florentinischen Bildnis eines jungen Mannes in den Uffizien zu erkennen. Der Darsteller weist dem Beschauer eine in carta pesta plastisch abgeformte Medaille des Cosimo Medici vor, die — Original vereinzelt in Sammlung Dreyfus [58] — mit Sicherheit als Arbeit Niccolos anzusprechen ist. Das übereinstimmende Motiv der beiden Bilder in Florenz und Antwerpen mag sich daraus erklären, dass Niccolo jenes Bildnis eines Zunftgenossen in den Niederlanden gesehen hat und sich dann zu Hause ebenso mit einer Medaille in der Hand hat malen lassen, wenn nicht etwa, was keineswegs ausgeschlossen ist, selbst gemalt hat.

Die Bedeutung von Niccolos Medaillen liegt in den Porträtköpfen. Immer wieder frappiert die Unmittelbarkeit, mit der er die Menschen schildert. Frei von aller Konvention, von Prätension und Repräsentationsbedürfnis rücken uns diese ehernen Bilder die Persönlichkeit in greifbare Nähe. Wird der unbedeutende Zeitgenosse sachlich bis zur Nüchternheit abgeschildert, so erhebt sich die Wiedergabe bedeutender Persönlichkeiten — und an ihnen ist kein Mangel — bis zu monumentaler Höhe. Eine eigene Begabung entwickelt der Meister in der Schilderung einer gut bürgerlichen Weiblichkeit. Zarte Jungfräulichkeit, mädchenhafte Schüchternheit und frauliche Reife werden auf das liebenswürdigste herausgestellt, und besonders liegt dem Künstler eine gewisse herbe Jugend, die sich gelegentlich auch ein wenig hausbacken gibt. Die sorgfältig frisierten zierlichen Mädchenköpfe auf schmalem, schwankem Hals sind echt florentinischer Schlag. Bei aller Grösse ist der Grundzug der Auffassung doch ein bürgerlicher, gleichweit entfernt von Höfisch-Ritterlichem wie von Patrizisch-Repräsentativem.

Charakteristisch für Niccolo ist die Unbekümmertheit, mit der er die Rückseiten anlegt. Es liegt ihm nichts daran, salopp und unfertig zu wirken, und lieber bleibt er in der Skizze stecken, als dass er glatt und geleckt erschiene. Zahlreiche Wiederholungen geben eine gewisse Erfindungsarmut zu erkennen, und über die Einzelfigur kommt Niccolo kaum hinaus. Versuche zu Gruppenbildungen fallen ungeschickt genug aus.

Der Künstler kennt und liebt die Antike. Er tut sich etwas zugute auf klassische Motive, und es ist bezeichnend, dass gerade diese Stücke signiert sind. So verwendet der Triumphwagen Alfonsos d'Este (XXXVI 3) das Viergespann von dem Cameo des Athenion mit der Gigantomachie des Zeus, und die Sancta Religio des Geraldini (XXXVI 2) benutzt einen römischen Münztypus. Antike Münzbilder wiederholt auch die unsignierte Medaille Innozenz' VIII. (XLII 2), wo die ebengenannte Figur mit zwei anderen zusammengruppiert ist, ferner die des Orsini (XLII 5), während die auf verschiedenen Stücken in verschiedener Bedeutung wiederkehrenden Drei Grazien (XLI 5 u. XLV 6) wiederum auf ein antikes, aber unbekanntes Vorbild zurückgehen.[59]

Im übrigen ist es eigenes Gewächs, was Niccolo auf seinen Medaillen bringt. Weisen seine Akte auf die Donatello-Schule, so ist bei den weiblichen Gewandfiguren, die Niccolo so sehr liebt, seiner Speranza, Fortuna, Fede, Nemesis, Diana, Kalliope usw. der Zusammenhang mit der Malerei unverkennbar. Wenn auch nicht so grazil wie die Jungfrauen der Primavera, sind sie doch den Mädchen Botticellis nächst verwandt; namentlich auf Sandros Zeichnungen trifft man ähnlich leicht gewandete und schwungvoll bewegte Figuren. Überhaupt ist bei Niccolo ein starker Einschlag von der Malerei her nicht zu übersehen. Das gilt auch von seinen Porträts. Die feinen Gazellenköpfe der jungen Mädchen und Frauen, in denen Niccolo sein Bestes gibt, finden ihre nächste Analogie in den schönen »geraden« Jungfrauen der Fresken von Santa Maria Novella und der Villa Lemmi; vollends klar ist das Vorbild Sandros bei der Medaille Giuliano Medicis (XL 1). Andererseits möchte man bei einem so reizend-individuellen Kopf wie dem der mittleren der drei Grazien auf der »Primavera« — man vergleiche ihn mit dem entsprechenden der Grazienrückseite der Medaille Giovannas und deren Medaillenbildnis selbst (XLIV 1 u. XLV 6) — eine Rückwirkung von seiten der Medaille auf die Malerei annehmen.

Niccolos Medaillen bilden eine eherne Chronik der Stadt des Lebens in ihrer lebensvollsten Epoche. Dem Magnifico sind wir bereits begegnet; das Bild seiner dominierenden Persönlichkeit ist vielleicht das Stärkste, was Niccolo geschaffen hat. Die Medaille (XXXVI 1) bestätigt durchaus, was die Zeitgenossen von der grossartigen Hässlichkeit Lorenzos berichten. Da ist die gepletschte, überhängende Nase, die des Geruchsinnes entbehrte, das kurzsichtige, schlecht geöffnete Auge, die auf Zahnmangel deutende eingefallene Wange. Aber wie kraftvoll schliesst sich der Mund, wie dominiert die steile felsige Stirn, die Stirne eines Dichters, wie schön wölbt sich unter dem vollen Haar die Scheitellinie. »Ob allen erhöht steht er mit ragender Stirn,« ruft Polizian. Inneres Gleichgewicht und Gesammeltheit des Geistes, überlegener Weitblick, kurz die geborene Herrschernatur spricht hier eine stumme, aber imposante Sprache. Die Rückseite huldigt dem Sohn des Pater Patriae. Fiorenza mit der Lilie der heiligen Patronin der Stadt sitzt im Schatten des Lorbeerbaums. Der Lorbeer war das Namenssymbol Lorenzos, »Lauro« sein Kosenamen bei den Freunden. Also »lauri sub umbra«. Klingt es nicht wie ein Kommentar zur Medaille, wenn der Freund und Hausdichter reimt:

Adliger Lorbeer, du, in deinem Schatten
Ruht Fiorenza friedevoll auf Blumenmatten.

Das durchgeistigte Bildnis Cosimos des Alten (XXXVIII 1 u. 2) ist, wie der Titel Pater Patriae verrät, erst 1465 nach seinem Tod entstanden. Giuliano Medici (XL 1), der von den Pazzi ermordete Liebling der Florentiner, führt im Hinblick auf die schnöde Tat auf seiner Medaille eine Nemesis.

Die Gruppe der französischen Herren, die Niccolo in der Zeit der Okkupation (1494) porträtierte, ist durch das starke Haupt des grossen Bastard von Burgund (XXXIX 1) macht-

voll vertreten. Der Feuerkasten auf der Rückseite, der seinen verderbenbringenden Inhalt über den Feind ergiesst, wird durch die Beischrift nul ne si frota (nul ne s'y frotte) zu Deutsch etwa »bleib mir vom Leib« deutlich genug kommentiert.

Giovanni Tornabuoni (XL 3), der getreue Freund des Hauses Medici und mäzenatische Gönner Ghirlandajos, Botticellis und Verrocchios, erscheint in jovialer Auffassung: ein Mann, der sein eigenes Leben lebt und andere leben lässt.

Das geistige Florenz tritt uns auf Taf. XLI entgegen: Pico della Mirandola (5), anziehend und weltmännisch, aber etwas weichlich, mit seinem blonden Ringelhaar, entsprechend dem geistigen Bilde, das man sich von dem idealistisch gerichteten Verkünder der Menschenwürde macht, dann Marsilio Ficino (3), der Vertraute Cosimos und Mittelpunkt der berühmten Akademie, dem als Schmuck seiner Medaille einfach der Name seines göttlichen Plato genügt, ferner Lorenzos Freund und Familiare Angelo Poliziano (1), der grosse Philologe und Dichter der »Giostra«, samt seiner treuen Schwester Maria (2). Auf der Rückseite seiner Medaille reicht ein geflügelter Genius der Fioraja Lorbeeren, die er von dem allegorischen Baum bricht. Zu den Genannten gesellt sich die musisch veranlagte Venezianerin Cassandra Fedele (4), die Chorführerin im Reigen der dichtenden Damen des Zeitalters, und auch der Bischof von Feltre, Antonio Pizzamani (XXXIX 2), der mit dem gelehrten Florenz in Beziehung stand, gehört hierher. Hatte Niccolo auch dem illustren Kreis des Magnifico seine besten Aufträge und schönsten Anregungen zu verdanken, so war er doch nicht eingeschworen auf das Haus Medici. Der Fanatikerkopf des Savonarola hat ihn mehrmals beschäftigt. Rückseitig zeigt seine Medaille in eindrucksvoller Einfachheit die Stadtansicht von Florenz, darüber den Arm Gottes, der ein Schwert zückt: »gladius Dei«.

Die in ihrem sorgfältigen Stil übereinstimmenden Medaillen Papst Innozenz' VIII. (XLII 2) und seines Kämmerers Girolamo Calagrani (XLII 3), der sich, der Rückseite nach zu urteilen, mit der Sternkunde beschäftigte, sind wohl gleichzeitig mit einer ganzen Anzahl anderer römischer Medaillen um 1485 in Rom entstanden. Rinaldo Orsini, Erzbischof von Florenz (XLII 5), zum Hause Medici gehörig, setzte die antike Fortuna redux auf seine Medaille, um seine 1485 erfolgte Rückkehr von Rom nach Florenz zu feiern. Ein Epikuräer, der er war, ein genussüchtiges Pfäfflein, so steht er auf der Medaille.

Felipe Strozzi (XLIII 2), den Gründer des berühmten Palastes, hat Niccolo — der bekannten Büste Benedettos da Majano zum Trotz — besonders sorgfältig durchmodelliert, und der grossartige Schwung der rückseitigen Komposition mit dem Falken bezeugt seine Begabung für Schmückendes und Heraldisches. Wohl eine Tochter Felipes ist die sympathische Nonnina Strozzi (XLIII 1), vermählt mit Bernardo Barbigia, von dem wir ebenfalls eine schöne Medaille von Niccolos Hand besitzen.

Auch die Kinder des reichen Tornabuoni hat Niccolo abkonterfeit (XLIV). Der Sohn Lorenzo (2) heiratete 1486 die liebenswürdige Giovanna degli Albizzi (1). Auf Botticellis

Fresken aus Villa Lemmi erscheint der junge Tornabuoni ebenso im Profil, und der Kopf kommt dem Medaillenporträt so nah, dass man fast annehmen möchte, der Medailleur habe nach einer Visierung Sandros gearbeitet.[60] Die Medaille der jungen Frau trägt das Bild der keuschen Diana, Lorenzo dagegen hat sich Mercurius als Schutzgott erwählt, der für die Renaissance nicht etwa nur der Gott des Handels war, sondern die kluge Eingebung, den gebildeten Geist, das Ingenium schlechthin verkörperte.

Das Medaillenporträt der jungen Albizzi kommt ausserdem mit der Graziengruppe (XLV 6) verbunden vor, und es ist ein Zeichen für die freie und weite Denkungsweise der Zeit, dass die mittlere der drei Schönen, die hier als Pulchritudo figuriert, das reizende Haupt Giovannas trägt. Die Gruppe kopiert die Antike keineswegs schablonenhaft. Legt man sie etwa neben Rafaels, das klassische Motiv in weich geschwungenen Linien (sozusagen in Moll) variierendes Bild in Chantilly, so fühlt man sehr deutlich die Sprödigkeit, mit der das Quattrocento der klassischen Form gegenübersteht.

Die junge Giovanna hat auch Ghirlandajo porträtiert, einmal in ganzer Figur auf dem von ihrem Schwiegervater Giovanni Tornabuoni in Auftrag gegebenen Fresko in Santa Maria Novella, dann als Einzelporträt (Sammlung Morgan in Neuyork), beidemal im Profil, aber feierlicher, gehaltener, starrer als das Medaillenbildnis, dem die blumenhafte Neigung des Hauptes und die sanfte, frauliche, dem Rund sich anschmiegende Linie den besonderen Reiz verleiht.

Die kleine Lodovica Tornabuoni (XLIV 3), ein Quattrocentobackfisch, verrät sich schon durch die Familienähnlichkeit als Schwester Lorenzos. Die hübsche Constanza Ruccellai (XLV 3) fesselt auf der Rückseite ihrer Medaille in echt Botticellischer Gestalt den gefährlichen Amor an einen Baum. Aus alten Florentiner Geschlechtern stammen ferner der päpstliche Sekretär Giordano Ridolfi (XLV 7) und Alessandro Vecchietti (XLVI 1). Mitten unter den Italienern treffen wir zwischendurch einen Deutschen, den Propst Dr. Johann Greudner von Brixen, der sich 1502 in zwei Medaillen, einer grösseren und einer kleineren, verewigen liess (XLVI 3).

Ein Deutscher seinem Namen nach ist auch Nikolaus Gander, von dem ein dekoratives Medaillenporträt im Florentiner Stil existiert (L 2). Zu den späteren Arbeiten Niccolos ist die Medaille des 1472 geborenen Francesco Lancilotti (XLVII 5) zu rechnen, der auf der Rückseite — zweifelhaft mit welchem Recht — in Feldherrnhaltung zu Pferd erscheint. Dass aber der derbe Stil, in dem dieses und die anderen auf derselben Tafel vereinigten Stücke gehalten sind, kein Kriterium der Spätzeit des Meisters ist, beweist das ebenso ausdrucksvolle als flüchtig ausgeführte Bildnis des bereits 1486 verstorbenen Bernardo Salviati (XLVII 6), der in schweren Zeiten das verantwortungsvolle Amt eines Grossgonfaloniere der Stadt auf seinen Schultern trug. Sichtlich ein Alterswerk dagegen ist die unsicher modellierte Medaille des Kardinals Giovanni Medici, späteren Papstes Leo X., die nach der Wiederkehr der Medici,

also in den allerletzten Lebensjahren des Meisters, entstanden sein muss. Etwas für sich steht Katharina Sforza (XLVIII 4), Witwe des Grafen Girolamo Riario, die grosse Feindin der Borgia. Sie wird von den Zeitgenossen als die erste Frau von Italien gefeiert; ein Weib von heldischem Zuschnitt, behielt sie die allgemeine Bewunderung auch, nachdem sie in ihrem Kampf unterlegen war. »Victoriam fama sequetur,« verkündet ihr stolzer Wahlspruch.[61] Schlicht bürgerlich, wie es Florentiner Art war, gibt das übrigens unbedeutende Stück die »crudelissima virago« wieder. Mit Florenz stand die stolze Frau, die zuzeiten auch ganz Weib sein konnte, in Beziehung durch ihren Geliebten und späteren rechtmässigen Gemahl Giovanni Medici Popolano, der als florentinischer Gesandter bei ihr in Forlì weilte. Auch auf ihn, der als der schönste Mann von Florenz galt, existiert eine Medaille von Niccolos Hand; ebenso auf Katharinas jungen Sohn Ottaviano, um dessen Erbe sie löwenmutig mit den Borgias kämpfte; das Stück stellt den Knaben zu Pferd als kleinen Kondottiere dar.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei einem oder dem anderen der zuletzt betrachteten Stücke Schülerhände beteiligt sind. Sicher ist dies der Fall bei den posthumen Porträtstücken Dantes, Boccaccios und Petrarcas (XLIX 1, 3, 4); Werkstattarbeiten, dazu bestimmt, in Masse Verbreitung zu finden, und als solche gute Zeugen für die Geistesrichtung und den Bildungsstand des damaligen Florenz.

Blicken wir zurück auf das Gesamtwerk Niccolos, so haben wir vor uns ein Bild kraftvoller Eigenart, wovon der Meister so viel im Überfluss besass, dass er auch Schülern und Gesellen reichlich davon mitzuteilen imstande war. Man muss sich klar darüber sein, dass es bei einer solchen überwältigenden Produktion nicht darauf ankommt, wer das einzelne Stück mit seinen Händen geschaffen, sondern wer der Schöpfer der Kunstsprache war, die hier gesprochen wird. Und das war Niccolo Fiorentino.

X. AUSLÄUFER DER FLORENTINER MEDAILLE

Immer wieder ist versucht worden, einzelne Stücke von Niccolos Gesamtwerk abzuspalten und mit diesem oder jenem berühmten Bildhauernamen zu verknüpfen, ein Verfahren, dem die Tatsache, dass Vasari dem Michelozzo, Pollajuolo und den Robbia verschiedene Medaillen beilegt, ein Schein von Recht verleiht. Näher läge es allerdings, unter den nicht von Niccolo herrührenden Florentiner Medaillen Umschau zu halten, wenn man Belege finden möchte für Vasaris gerade bezüglich der Medaillen mit besonderer Vorsicht aufzunehmende Angaben. Nichts hindert, das schöne, auffallend hoch reliefierte Medaillon Savonarolas (LI 3), den Söhnen des Andrea della Robbia, den Frati Ambrogio und Luca *della Robbia* zuzutrauen, die beide dem Bussprediger anhingen und nach Vasari Medaillen von ihm angefertigt hätten, »die man heute noch sieht«. In diesem Falle hätten die beiden nach dem meisterhaften Gemmenporträt Savonarolas von Giovanni delle Corniole gearbeitet, aber ebensogut käme auch ein anderes Medaillon in Betracht, das den Dominikaner in Halbfigur mit Kruzifix und Lilien zeigt.[62] Sucht man weiter nach der Medaille des Lorenzo Medici von Antonio Pollajuolo, die man nach Vasari voraussetzen darf, so käme *Pollajuolo* am ehesten jenes grobschlächtige, nichts weniger als geschmeichelte, aber sehr überzeugende Medaillenporträt des Magnifico mit dem Helm in Betracht, das auf Taf. LI 1 in einem Probeguss von grosser Frische erscheint.[63]

Als Bildhauermedaille möchten wir (mit Hill) die sicher von einer Meisterhand herrührenden Köpfe der Brüder Piero und Giovanni Medici (LI 4 u. 5) ansprechen, ohne freilich einen Künstlernamen nennen zu können. Mit Niccolo haben sie nichts zu tun. Schon der Schriftcharakter widerspricht dem.

Mit Michelozzo als Medailleur verbinden wir ebensowenig einen Begriff wie mit Donatello oder Benedetto da Majano, die fälschlich für Arbeiten Niccolos in Anspruch genommen wurden.

Nachweislich als Medailleur tätig war dagegen der Erzgiesser Adriano Fiorentino, *Adriano Fiorentino* der, zwischen 1440 und 1450 in Florenz geboren, bei Bertoldo lernte und Arbeiten von ihm in Bronze goss, dann mit dem Kondottiere Virginio Orsini nach Neapel kam und dort in den Dienst König Ferdinands I. trat, später — 1495 — über Urbino nach Deutschland ging, und, 1499 nach Florenz zurückgekehrt, daselbst starb.[64] Sein Hauptwerk ist die vollsignierte Büste Kurfürst Friedrichs des Weisen im Dresdner Albertinum, die er 1498 schuf, sprechend lebendig im Ausdruck, aber handwerklich äusserlich in der Arbeit. Aus seiner Neapeler Zeit stammen eine recht flaue Medaille auf den Thronfolger, späteren König

Ferdinand II. (1494/95) und eine auf den gelehrten neulateinischen Dichter Gioviano Pontano (LII 2), den Geheimschreiber König Ferdinands und Gründer der Neapeler Akademie, dessen 1518 bei Aldus Manutius erschienene Schriften als Spiegel der Mentalität ihres Zeitalters noch heute ihre Bedeutung haben. Die flüchtig geschnittene Urania der Rückseite spielt auf ein gleichnamiges Lehrgedicht Pontanos an (klein in Berlin). Dass auch eine Bronzebüste Pontanos im Palazzo Bianchi in Genua von Adriano herrührt, ist eine einleuchtende Vermutung Schubrings. Ferner besitzen wir von Adriano mehr oder wenig oberflächlich gearbeitete Medaillen auf den Kardinal Raphael Riario (LII 3), den Erbauer der Cancelleria, auf Elisabetta da Montefeltre, Guidobaldos edle Gemahlin, die eine besondere Gönnerin des Künstlers war, sowie ihre Schwägerin Aemilia Pia (LIII 2 u. 4), die von beiden die schönere wie auch geistreichere gewesen zu sein scheint. Die harten Züge Elisabettas erinnern daran, dass ihre Mutter, die Markgräfin von Mantua, eine Deutsche, Barbara von Brandenburg, war. Die beiden Pendantstücke stehen wie Illustrationen zu Castigliones »Cortegiano«, dem Brevier für vornehme Lebensart, in dem die beiden Frauen, Tassos Leonoren vergleichbar, redend und tonangebend eingeführt werden.

Zu dieser von Fabriczy zusammengestellten Gruppe kommen hinzu Agosto da Udine, Pier Paolo Mellini, Angelo Catho,[65] Bischof von Vicenza, ein berühmter Mathematiker, und der vielgefeierte Dichter Sannazaro (LII 1), denen wir noch den Neapolitaner Compater (LIII 3) als eine der sorgfältigeren Arbeiten von Adrianos Hand anzufügen haben. Aber mehr als alle diese interessiert uns als erste auf deutschem Boden entstandene Bildnismedaille das streng geschnittene Stück auf Kurfürst Friedrichs vertrauten Rat Degenhart Pfeffinger (LIII 1). Als grosser Münzliebhaber, der er war, scheint er auf den Gedanken gekommen zu sein, sich in Form der Medaille verewigen zu lassen. Im übrigen muten die leeren Porträtköpfe und die recht oberflächlich gehaltenen Figuren Adrianos als Erzeugnisse mehr des Kunstgewerbes als der Kunst an und erinnern hierin unmittelbar an gewisse Produkte der modernsten Medaillistik. Die grob-dekorative Gewöhnung des Künstlers von der Stückgiesserei her macht sich geltend zumal im Figürlichen; sein Relief bleibt durchweg flach und unplastisch. In den Porträts gibt sich eine gewisse Befangenheit kund, die in dem Archaismus gleichzeitiger Porträtmaler vom Schlage eines Ambrogio de Predis ihre Entsprechung findet.

Aus der Masse der Anonymen liessen sich noch weitere kleinere Gruppen von zusammengehörigen Medaillen aussondern. So hat Bode gelegentlich drei, an ihrem stark profilierten Rand und der dünnen gleichförmigen, dreieckig interpunktierten Schrift kenntliche mittelgrosse Schaumünzen auf Papst Leo X., Giuliano Medici, Herzog von Nemours, und den Kardinal Antonio del Monte zusammengestellt, denen sich vielleicht noch das unschöne Stück des Lorenzo Medici, Herzogs von Urbino (Abb. Fabriczy S. 69 Fig. 113) anschliessen lässt. Alsdann taucht die Frage auf, ob die ganze Reihe nicht jenen Sieneser Goldschmied Giovan Battista di Bernardino zum Urheber hat, dem nach einer Aktennotiz der Kardinal

G. B. di Bernardino

Giovanni de' Medici 1560 den Auftrag gegeben hat, mehrere Mitglieder seiner Familie in posthumen Medaillen zu verewigen, nämlich ausser den Herzogen von Nemours und Urbino den Giovanni delle bande nere.[66] Vielleicht liegt bei diesem Giovanni eine Verwechslung mit Giovanni Medici, dem Papst Leo X., vor. Wir hätten es alsdann mit einem Meister zu tun, der, ähnlich, wie wir es bei anderen sehen werden, noch hoch im Cinquecento auf die ältere Form der Medaille zurückgekommen wäre.

Francesco da San Gallo

Obwohl zeitlich dem 16. Jahrhundert angehörig, ist Francesco da San Gallo (1494 bis 1576), der Sohn des berühmteren Giuliano und Bildhauer-Architekt wie dieser, hier anzureihen, da er als Medailleur noch durchaus an der Überlieferung des Quattrocento festhält. Wir besitzen neun meist signierte, schwere und plumpe Gusstücke von ihm, die in ihrem Durchmesser, ihrem äusseren Zuschnitt wie in ihrem Formcharakter unmittelbar an die grosse Florentiner Medaille anknüpfen. Eine gewisse Schlagkraft ist diesen Köpfen nicht abzusprechen, aber was ihnen fehlt, ist der innere Gehalt. Entweder gibt sich der Künstler, wie in dem philiströsen Bilde seiner Frau Helene, sachlich bis zur Langeweile oder aber er verfällt der grossen Pose, wie das bei den immerhin effektvollen Schaustücken der Medici, Herzog Alessandros (LVI 2), des jungen Giovanni delle bande nere (LVI 4) — man beachte den schön stilisierten Blitz der Rückseite — und dessen Sohnes, des Grossherzogs Cosimo (LVI 3) der Fall ist, während Charakterköpfe wie der berühmte Giovio mit seinem Harpagon-Profil an die Karikatur streifen. Das Überzeugendste bleibt sein Selbstporträt (LVI 1); es entspricht völlig dem Marmorrelief von seiner Hand in Fiesole. Aber bezeichnender noch ist das gedrungene Porträtstück, das er seinem Freund, dem Florentiner Poeten Niccolo Martelli, gewidmet hat. Hier liegt der Schlüssel zu seinem Stil; es ist Architekturbildhauerei, was er gibt, und sein mit starken Schatten arbeitendes Hochrelief ist auf eine ganz ausserhalb der Absicht der Medaille liegende Fernwirkung berechnet. Der Unterschied zwischen Medaille und dekorativem Medaillon wird hier greifbar.

Solchergestalt also endigt die in ihren Anfängen auf edlen Umriss und knapp umschriebene Form gestellte Monumentalmedaille des Quattrocento, indem ihre letzten Ausläufer sich in eine barocke Dekorative verlieren.

XI. TALPA UND VERWANDTES

Talpa

Wie ein Vertreter der grossdekorativen Malerei aus den beiden Jahrzehnten vor und nach 1500 mit der Medaille fertig wurde, veranschaulicht Bartolo Talpa. Sein sehr flächiges Relief ist ganz auf den Umriss gestellt und, man kann sagen, auf eine gewisse Fernwirkung berechnet.

Talpa, der mit einem als Fassadenmaler tätigen Mantuaner Mantegna-Schüler Bartolino Topina identifiziert wird, hat eine stattliche, übrigens posthume Schaumünze auf Federigo I. Gonzaga (LV 3) und als Gegenstück dazu eine solche auf dessen Sohn Gian Francesco (LV 2) gearbeitet. Es ist Mantegnas Geist, der in der grossen Linie dieser Köpfe lebt. Das Profil Federigos ist sogar unmittelbar aus dem Karton zu dem Fresko in der Camera degli Sposi herausgeschnitten, das die Ankunft des Kardinals Francesco Gonzaga in Mantua schildert. In dem bisher unbekannten Herrn dort ganz rechts erkennt man auf Grund der Medaille ohne weiteres Federigo, den Bruder des Kardinals.[67] Das einfache EPO(s) in Lorbeerzweigen (3) erinnert daran, dass Virgil ein Sohn der Stadt Mantua war. Das Pendantstück mit Marcus Curtius feiert — wie Mantegnas Madonna della Vittoria — den übrigens etwas fragwürdigen Sieg Francescos bei Fornovo (1495). Also armis et litteris.

Weiter wird die unsignierte Schaumünze der jungen Giulia Astalli (LV 1) dem Talpa zugeteilt. DIVA nennt die Umschrift das schlichte Geschöpf, und die Rückseite feiert sie gar als »unicum fortitudinis et pudicitiae exemplum.« Man möchte die hübsche Kleine, deren jüngferliche Schüchternheit sich in Gesicht und Haltung so reizend ausspricht, eher für ein deutsches Mädchen als für eine Italienerin halten. Wahrscheinlich aber haben wir jene unglückliche Giulia von Gazzuolo vor uns, die, von einem Diener des Bischofs von Mantua vergewaltigt, sich selbst den Tod gab. Sie sollte durch ein öffentliches Monument geehrt werden. Der »Cortegiano« erzählt ihre Geschichte, die Bandello zu einer berühmten Novelle verarbeitet hat. Man hat sich an dem schlichten Kostüm gestossen und dieses als Beweis für eine frühere Entstehung der Medaille geltend gemacht. Aber man darf nicht übersehen, dass die Affäre auf dem Dorf spielt, dem Cortegiano zufolge übrigens nicht viel nach 1500. Der einfache Schnürleib passt zu dem Kind vom Land, ebenso wie die Legenden ihrem rühmlichen Ende entsprechen. Der Schmuck der Rückseite endlich, der Phönix, der aus einem selbstgewählten Tod rein in die Unsterblichkeit eingeht, ist gleichfalls durchaus sinnvoll und verständlich. Ob Talpa wirklich der Urheber dieses liebenswürdigen Stücks ist oder nicht, jedenfalls steht der Künstler ganz ausserhalb des Kreises der Mantuaner Goldschmiedmedailleure, auf die wir noch zu sprechen kommen. Auch als Medaillenkünstler ist er Maler.

* * *

Ganz für sich steht das porträtistisch wohlgeratene Stück auf König Ludwig XII. von Frankreich (LIV 2),[68] das offenbar die kriegerischen Unternehmungen des Königs in Italien im Jahre 1513 feiert, freilich etwas voreilig, da dieser Zug mit der Niederlage der Franzosen bei Novara und dem Verlust von Mailand endigte. Die originelle Rückseite zeigt den Kriegsgott mit der Fackel in der Hand hoch zu Ross, von drei Jagdleoparden begleitet; vor ihm stürmt die Kriegsfurie — oder ist es la France in eigener Person? — mit gezücktem Dolch — oder ist es eine Reitpeitsche? — auf eine fliehende Frauengestalt ein, eine andere, offenbar Italia, sitzt in Trauer zur Seite, während oben in den Wolken Gott Vater (oder Zeus) ewig in Ruhe bleibt. Den Urheber des feinen Stücks möchte man in Norditalien suchen.

In Dunkel gehüllt und seiner Provenienz nach unsicher bleibt leider auch der Meister der grossen und schönen Medaille auf Giovanni Medici delle bande nere (LIV 1), den echten Sohn der tapferen Katharina Sforza, in dem das alte Kondottierentum des 15. Jahrhunderts noch einmal kraftvoll auflebte, um mit ihm endgültig dahinzugehen. Mutig und standhaft, wie er gelebt, starb er an der im Kampfe mit Frundsberg unter den Mauern von Mantua empfangenen Wunde einen wahren Heldentod. Die Medaille stellt ihn dar in kriegerischem Gewand in dem Alter, da er fiel, etwa 28jährig. Mehr noch als das Porträt lässt es die Rückseite bedauern, dass der Künstler nicht bekannt ist. Die lebendige Schilderung der Reiterschlacht, die Kühnheit des Wurfs und der starke Rhythmus der Bewegung stehen im Einklang mit der Leichtigkeit der malerisch impressionistischen Mache.[69]

XII. GOLDSCHMIEDE, SIEGEL- UND STEMPELSCHNEIDER IN ROM, MANTUA USW.

Von einer römischen Medaille in kunstgeschichtlichem Sinne kann die Rede nicht sein, sowenig wie von einer venezianischen. Zwar hat der päpstliche Hof immer hervorragende Medailleure angezogen und berufen, aber vielleicht waren es gerade diese ausgesprochenen Individualitäten, die sich in ihrer Auswirkung durchkreuzten und das Aufkommen eines festen römischen Stils unterbanden. Wir haben Namen wie Guazzalotti und Cristoforo di Geremia, Lysippus und Candida, Caradosso und Giancristoforo Romano, Francia und Cellini zu nennen, aber diese Namen, so gut ihr Klang ist, klingen nicht zusammen. Es sind immer nur Einzelstücke, die diese von auswärts kommenden Meister verfertigen, und wenn einmal einer wie Lysippus zu einer Produktion von längerer Dauer gelangt und er in Candida einen Stilverwandten besitzt, so verlegt dieser seine Tätigkeit alsbald von der Hauptstadt der Christenheit weg ins Ausland. Nur bei der geprägten Medaille, die ein Produkt der päpstlichen Münze ist und fast ausschliesslich der Darstellung und Verherrlichung des Trägers der Tiara selbst dient, kann man von einem — aus der hochentwickelten Technik entsprungenen — Stil sprechen, dem sich dann auch stärkere Individualitäten wie Cellini unterordnen.

Abb. 29

Einen mutmasslich in Rom ansässigen Meister, einen Künstler weit über dem Durchschnitt, kündigt die Medaille Kaiser Friedrichs III. (Abb. 29) an. Das Porträt kennzeichnet den alten verschlafenen Monarchen im Wesen. Die Rückseite bezieht sich auf den grossen Ritterschlag, den der Kaiser am Neujahrstag 1469 auf der Engelsbrücke in Rom an hundertzweiundzwanzig junge Adlige erteilte. Damit ist das Datum der Medaille gegeben, aber der Meister bleibt dunkel, so gute Namen man auch genannt hat.

Enzola

Was das Metier für Stil und Form bedeutet, zeigt das Beispiel des trefflichen Gian Francesco Enzola (LVII), der sich nach seiner Vaterstadt »Parmensis« nennt und dessen Tätigkeit in die Jahre 1456 bis 1478 fällt. Ein Blick auf seine Arbeiten lehrt, dass es die Heraldik ist, die seinen Arbeiten das Gepräge gibt. Zwar ist in seinen tüchtigen Porträts noch ein Stück von der Überlieferung Pisanos lebendig, aber Technik und Stil seiner teils geprägten, teils gegossenen Schaumünzen verweisen den Künstler in die Reihe der Münzstempelschneider und Siegelstecher. Es gibt Siegel von ihm, die man der Mühe wert fand, wie Plaketten in Bronze zu giessen. Als Stempelschneider ist er in Ferrara 1472 und 1473

nachweislich tätig. Der Charakter der Prägung haftet auch seinen Gusstücken kleineren Durchmessers an, die mit ihrer enggestellten Schrift an das Vorbild der römischen Kaiserbronzen erinnern. Wir haben solche auf die beiden Sforza, Francesco (5) und Galeazzo Maria (3), und auf einige kleinere Gewaltherren, Cecco Ordolaffo, Herrn von Forli (4), Pietro Maria de' Rossi, Grafen von Berceto (6) und Taddeo Manfredi von Faënza, die durchweg den Eindruck machen, als seien sie ursprünglich geprägt, nach Prägestücken abgegossen. Sicher Prägung, und zwar ein aussergewöhnlich feines Stück dieser Art ist das mit dem verschleierten Bildnis der Bianca Pellegrini (1), der Geliebten und späteren Gemahlin Pietro Maria de' Rossis; der Turm auf der Rückseite ist vielleicht die zu seiner Zeit berühmte, nach der Geliebten benannte Rocca Bianca. Mutmasslich von Enzola ist auch eine delikate, kupferstichartig flach gravierte Prägung mit den Köpfen de' Rossis und der Bianca. Die in ritterlich-romantischem Geiste gehaltenen Rückseiten lassen heraldische Motive der Reitersiegel anklingen, ähnlich wie solches wohl auf den Battaglien des Uccello vorkommt. In die Jahre 1473 bis 1475, da Enzola sich in Pesaro niedergelassen hatte, fällt eine grössere Gussmedaille der Sammlung Goethe, die Constanzo Sforza (2) inschriftlich dem Andenken seines Vaters Alessandro geweiht hat und — ein seltener Fall — die beiden schönen Porträts von Vater und Sohn auf Vorder- und Rückseite vereinigt. Constanzo trieb wie sein grosser Oheim Francesco das Kriegshandwerk berufsmässig, war aber als Freund Federigos da Montefeltre auch den Musen ergeben. Nach der Medaille hat man ihn auf einem schönen Bild von Melozzo da Forli erkannt, wo er der Musik huldigt. Offenbar kopiert das Bild die Medaille, wenn nicht das Umgekehrte der Fall ist.

Constanzos Porträt kommt auch noch mit zwei anderen Rückseiten (2 u. 2a) vor, die wieder ganz siegelmässig ausgeführt, ganz eigentlich »gestochen« sind. Hier erscheint der Herzog als grosser Turnierheld in phantastischem heraldischem Aufputz im Motiv des Reitersiegels, dort ist es das ebenso siegelartig stilisierte und detaillierte Kastell von Pesaro. Die Überfülle der sichtlich mit dem Stichel ins Negativ eingetragenen Details, dieser horror vacui, ist ganz im Geiste der Sphragistik. Hierzu kommt endlich ein grosses plaqueartiges Stück mit einer Reiterdarstellung des Montefeltro, das völlig den Charakter eines Models trägt, und in der Tat hat Enzola solche Model, nämlich Stanzen für Lederpressungen geschnitten.[70] Auch Plaketten hat er gemacht (im Kaiser-Friedrich-Museum zwölf Stück); das Beste davon wieder ritterliche Motive von heraldischem Charakter.

* * *

GOLDSCHMIEDE UNTER DEM EINFLUSS MANTEGNAS IN ROM UND MANTUA

CRISTOFORO DI GEREMIA, CLEMENS URBINAS, MELIOLI UND RUBERTO.

Cristoforo di Geremia

Cristoforo di Geremia,[71] aus einer Mantuaner Goldschmiedfamilie stammend und etwa 1430 bis 1476 nachweisbar, arbeitete für die Gonzaga, lebte aber vorwiegend in Rom, wo er im

Dienste des Kardinals Lodovico Scarampi stand und dann für Papst Paul II. als Medailleur und Bildhauer tätig war. Er kehrte öfters in seine Vaterstadt zurück, und seine Spur ist hier bemerkbar in den Arbeiten einer Gruppe von Goldschmied-Medailleuren, als deren Haupt er anzusehen ist. Cristoforo steht sichtlich unter dem monumentalen Eindruck Mantegnas. In seinen Köpfen namentlich spürt man den grossen Zug des Fresko. Mantegnesk ist auch die Ausstattung seiner Medaillen in antikischem, d. h. römisch-paduanischem Geschmack. Hier wird der Begriff der »lateinischen Renaissance« lebendig. Bezeichnend dafür ist der Ausschnitt seiner Brustbilder, die sich der Form spätrömischer Kaiserbüsten nähern. Die reiche kunstgewerbliche Detaillierung, die er liebt, verrät den Goldschmied.

Wir besitzen von Cristoforo zwei signierte Arbeiten. Mit seiner Medaille auf König Alfons von Neapel (LVIII 2) stellt er sich in die erste Reihe der Medailleure seiner Zeit. Zwar erinnert der grossartig zugeschnittene Kopf an die Pisano-Medaille des Königs — auch die Krone als Untersatz der Büste stammt dorther —, aber die ungemein reiche Formgebung des meisterhaft durchgearbeiteten Kopfes beweist, dass das Porträt noch zu Lebzeiten des Dargestellten vor der Natur, also vor 1458 gefertigt ist. Auch die Rückseite, die den König halb als römischen Imperator, halb im Typus des Thronsiegels mit heraldisch aufgerichtetem Schwert und der Weltkugel, von Mars und Bellona gekrönt, »gleich einem ehernen Bilde, wie ein Zeitgenosse ihn schildert, thronend« darstellt, lässt sich eher auf den lebend aktiven Herrscher als auf den Divus deuten. Der Büstenharnisch, ein Prunkstück in seiner Art, gibt einen Begriff von der Tätigkeit Cristoforos als Goldschmied, während der mit Sphingen geschmückte Thron der Rückseite auf seine Tätigkeit als Erzgiesser weist.

Der archäologische Einschlag von Padua her macht sich noch deutlicher bemerkbar in der Kaisermedaille (LVIII 3), die wahrscheinlich nicht Augustus, sondern den von der Renaissance mit besonderer Verehrung bedachten ersten christlichen Kaiser Konstantin den Grossen vorstellt. Die zweifigurige Rückseite übersetzt den römischen Münztypus der Concordia Augustorum — ein Vergleich mit der venezianischen Behandlung des Motivs ist lehrreich — ins Eklektisch-Klassizistische. Die Schaumünze ist ein Niederschlag des humanistischen Geistes aus der Umgebung Pauls II., des grossen Münz- und Medaillenliebhabers, von dem Cristoforo di Geremia auch den Auftrag hatte, die damals noch allgemein für ein Bild Konstantins geltende Reiterstatue des Marc Aurel zu restaurieren.[72]

Ein Meisterstück kraftvoller Menschenschilderung ist die mit Recht unserem Meister zugeschriebene Medaille auf Lodovico Scarampi (LVIII 1). Der markig geschnittene Kopf ist der eines Willensmenschen par excellence, und ein solcher war der Kardinal in jedem Zoll. Ein gewaltiger Krieger vor dem Herrn, beherrschte er zeitweise Rom und den päpstlichen Hof nahezu unumschränkt. Er entfaltete hier eine bisher nie gesehene Prachtliebe, die den Künstlern nicht wenig zugute kam. Die Rückseite der Medaille gibt in gedrängter Darstellung den Einzug des siegreichen Kardinals in eine eroberte Stadt, wobei dahingestellt

bleibt, ob die Szene sich auf die Niederwerfung der aufständischen Römer und die energische Pazifizierung des Kirchenstaates durch Scarampi oder auf seine Siege über die grössten Kondottieren der Zeit, Piccinino und Francesco Sforza, bezieht. Sein Porträt von Mantegna in Berlin wurde auf Grund der Medaille richtig benannt.

Durchaus Cristoforos würdig ist auch die Medaille auf den Paduaner Feldhauptmann Battista Dotti (LVIII 5), der im Dienste der Republik Venedig stand und im Jahre 1513 in der Schlacht bei Vicenza unter Alviano im Kampfe gegen den Marchese Pescara fiel. Die trotz der flächigen Anlage ungemein reich nuancierte Modellierung des Kopfes, der in seinem grossen Umriss unmittelbar an Donatellos Gonzaga-Büsten erinnert, entspricht ebenso wie der Duktus der enggestellten Schrift durchaus den sicheren Arbeiten Cristoforos. Dass er für Paul II. als Medailleur gearbeitet hat, ist literarisch überliefert und wird durch vorhandene Rechnungen bestätigt. Wir besitzen ein ausdrucksvolles Medaillenporträt Pauls im päpstlichen Ornat mit verschiedenen Rückseiten, das in der Schrift seine Hand verrät.[69] Ob nicht auch das ältere sympathische Bild Pauls als Kardinal Barbo auf ein Modell von Cristoforo Geremia zurückgeht? —

Mit der Alfonso-Medaille hat Cristoforo Schule gemacht. Noch zehn Jahre später — 1468 — ward sie von einem sonst unbekannten Meister, Clemens von Urbino, in einem grossen Schaustück auf Federigo da Montefeltre (LIX 1) nicht eben glücklich nachgeahmt. Der mit einer Tellermütze beschwerte Kopf erscheint hier unproportioniert. Die nicht ohne Sinn für geschmackvolles Arrangement mit allen möglichen Sinnbildern dekorierte Rückseite deutet auf einen Kunstgewerbler, dem der Schnitt im Negativ flott von der Hand ging. *Clemens Urbinas*

Und wieder sieben Jahre später griff ein Mantuaner Goldschmiedmedailleur, der 1448 bis 1514 tätige Bartolommeo Melioli in einer guten Medaille des Marchese Lodovico Gonzaga (LIX 2) auf die Alfonso-Medaille zurück, wenn er auch den Prunkharnisch selbständig detaillierte. Das von Donatellos Büste bekannte Haupt Lodovicos erinnert in seiner grossen Form an das Profil in den Fresken Mantegnas, und auch die Rückseite mit dem thronenden Markgrafen, von Fides und Pallas assistiert, atmet in ihrer streng reliefmässigen Anordnung den von dem grossen Paduaner vermittelten Geist der Antike. »Dem treuen und weisen Fürsten stehen Fides und Pallas bei«, so sagt die vom Humanismus diktierte Beischrift, aber als ob sie ein Schulbeispiel geben wollte für die wunderbare Fähigkeit der Renaissance, Heidentum und Christentum zu versöhnen, Christliches und Antikes zu verschmelzen, fährt sie fort, indem sie den frommen Sinn des Markgrafen preist und seine Verehrung für die Reliquie der Stadt, den Blutstropfen Christi in S. Andrea, bezeugt. *Melioli*

Auch andere Mitglieder des Hauses Gonzaga hat Cristoforo dargestellt, und als im Jahre 1474 der Dänenkönig Christian I. auf seiner Romfahrt seinen Schwager in Mantua besuchte, hielt Melioli den stattlichen Herrn in einer Medaille (LIX 4) fest, die wiederum das Motiv der Harnischbüste aufgreift. 1492 bis 1514 war Melioli Münzmeister des jungen Markgrafen

Gian Francesco, und die Bildnismünzen, die er schnitt, geben dessen nobles Profil in einer Zeichnung wieder, die dem von Mantegna in dem grossen Altarblatt der Madonna della Vittoria angebrachten Porträt des Markgrafen nahe kommt.

Ruberto In den Bahnen Cristoforos und Meliolis wandelt der unbedeutende Ruberto. Er hat Francesco Gonzaga (LIX 3) in jugendlichem Alter auf einer Medaille mit einer antiken Reiterschlacht auf der Rückseite hölzern genug wiedergegeben. Die Art, wie die Signatur auf der Abschnittleiste angebracht ist, bildet ein äusseres Merkmal für die ganze Gruppe. Das vereinzelt stehende Stück stellt ein Zwischenglied dar zwischen dieser und einigen weiblichen Bildnismedaillen, auf die wir weiter unten einzugehen haben. Ohne einen bestimmten Künstlernamen nennen zu können, möchten wir auch die leicht antikisierende Schaumünze des Grafen Baldassare Castiglione, des berühmten Verfassers des »Cortegiano«, hier anreihen (LXVII 3). Die Rückseite mit dem Sonnenwagen behandelt ein gross gedachtes Motiv in kleinem Masstabe. Castiglione unterhielt als geborener Mantuaner auch späterhin, als er in Urbino lebte und in Rom in diplomatischer Sendung weilte, durch seine Mutter, die selbst eine Gonzaga und die Vertraute der Isabella d' Este war, ständige Beziehungen zum Mantuaner Hof. Aber auch an einen römischen Goldschmied aus der Richtung des Cristoforo di Geremia könnte man denken. Das Medaillenporträt ist jedenfalls früher als Rafaels berühmtes Bildnis des Grafen.

* * *

Lysippus LYSIPPUS UND CANDIDA. Obwohl Neffe und Hausgenosse Cristoforos, entwickelt sich Lysippus, der Medailleur des päpstlichen Rom in den Jahren 1475 bis 1480, ziemlich selbständig.[73] Wir besitzen von ihm eine ganze Reihe von Porträten der Beamten der Cancelleria in bescheidenem Durchmesser und stereotypem Zuschnitt mit halbmondförmiger Begrenzung des spitz zulaufenden Brustbilds und Kehrseiten, die auf die römischen Sesterzen als Vorbild weisen. Die nicht eben bedeutenden, regelmässig mit kegelförmigen Mützen bedeckten Köpfe sind schlicht und sachlich geschildert. Immerhin entbehrt das grosse Stück des Poeten und päpstlichen Advokaten Giovanni Alvisi Toscani (LX 3) aus Mailand nicht einer gewissen Eleganz. Noch sicherer in der Form ist die als Selbstporträt angesprochene Medaille eines sympathischen jungen Mannes (LXI 2), die einem hübschen Einfall zur Folie dient. Die Rückseite ist glatt und als Spiegel poliert. Hierauf bezieht sich die Umschrift der Vorderseite: Schau, drüben Dein reizend Angesicht — und hier Dein ergebenster Diener.

Interessanter als das Volk der Schreiber und Sekretäre ist das Bildnis des Kardinals Rafael Riario (LX 1), des allmächtigen Nepoten Sixtus' IV. Der Drachentöter der Rückseite spielt auf seine Eigenschaft als Kardinal von S. Giorgio an. Von Papst Sixtus selbst hat Lysippus nach dem Zeugnis des mit ihm persönlich bekannten Rafael da Volterra schon in jungen Jahren eine Medaille angefertigt; offenbar ist die Krönungsmedaille von 1471 (LXI 1) gemeint, deren Kopf — ohne Tiara — sich noch intensiver im Ausdruck auf der

späteren Denkmünze mit dem Ponte Sisto (LXI 3) wiederholt. Die steife Papstkrönung gibt sich ohne weiteres als Jugendarbeit zu erkennen. Weitaus die bedeutendste Arbeit indes, die wir von Lysipp besitzen, ist das ovale Porträt seines Kunst- und Zeitgenossen Giovanni Candida (Abb. 30), das, obwohl ein Jugendwerk, seine übrigen Arbeiten an Eleganz des Vortrags und Vollendung der Arbeit weit hinter sich lässt und dessen Charme der bisweilen etwas trockene Meister nie wieder erreicht hat.[74]

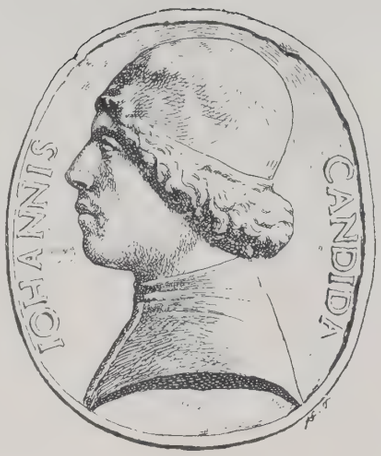


Abb. 30

Zu den Merkmalen des Lysippus gehört ein innerhalb der Umschrift angebrachtes Efeublatt oder Doppelblatt von sehr charakteristischer Form. Wir finden dasselbe auf einer Medaille des genannten Rafael Volaterranus (LXI 4), die wohl nur deshalb dem Lysippus bisher vorenthalten wurde, weil das einzig bekannte Exemplar (in Wien) durch Überarbeitung stark gelitten hat. Auf der Rückseite erscheint der grosse Gelehrte, dessen enzyklopädisches Wissen nach Jakob Burckhardt vom ganzen Umfang der Bildung seiner Zeit einen Begriff gibt, gegenüber einer antik drapierten Gestalt, die ihm die Passionswerkzeuge reicht, ein Bekenntnis für die Kirche und gegen den paganistischen Humanismus. Mit Lysippus und seinem Oheim stand Volaterranus in vertrautem Verkehr. Er hat uns ein hübsches Bild gegeben von dem Zusammenarbeiten Cristoforos und seines Neffen, woran auch die künstlerisch begabten Frauen des Hauses beteiligt waren.

Das Doppelblatt, das geradezu statt der Signatur steht, finden wir weiter auf einer charaktervollen Medaille eines sonst unbekannten Constantinus Cominatus (LX 5). Die Rückseite kopiert den römischen Münztypus der Adlocutio, und danach zu urteilen, gehört der markant geschnittene Kopf einem Krieger. Der Unbekannte (LXI 5) mit den gut gezeichneten verschlungenen Händen auf der Rückseite steht unserem Meister nicht fern.

Candida

GIOVANNI CANDIDA, der mit Lysippus liiert war, ohne dass man freilich von einem Schülerverhältnis sprechen könnte, war in Neapel geboren und stammte angeblich aus der vornehmen Familie der Filangieri. Seinem Stande gemäss erhielt er humanistische Bildung und bereitete sich auf die diplomatische Laufbahn vor. Er scheint früh reif, vielleicht sogar eine Art Wunderkind gewesen zu sein, denn schon aus seinen Jünglingsjahren existiert eine ihn darstellende hübsche kleine Schaumünze (Abb. 31), eine Ehrung, die sonst allenfalls den Sprossen fürstlicher Familien zukommt. Die oben besprochene Ovalmedaille von Lysippus' Hand deutet darauf, dass er seine Studien in Rom vollendete. Im übrigen wissen wir über seine Jugend nichts.[75] Das Metier eines Medailleurs betrieb er als Amateur. Seine Kunst diente

Abb. 31

gesellschaftlichen Zwecken, sie unterstützte seine diplomatische Tätigkeit und förderte seine Beziehungen zu den Grossen dieser Welt. Seine Medaillenproduktion beginnt gleichzeitig mit der des Lysipp, und schon aus diesem Grunde ist die Annahme eines regulären Schülerverhältnisses ausgeschlossen.

Im Jahre 1472 treffen wir Candida am Hofe Karls des Kühnen in Burgund, wo er bis 1480 nachweisbar ist. Er diente dem Herzog als Sekretär und diplomatischer Agent. Als solcher ging er mehrmals nach Italien, verhandelte u. a. mit der Republik Venedig wegen Übertritts des Bartolommeo Colleoni in burgundische Dienste, wobei Pietro Bembo sein Gegenspieler war und das Spiel gewann. Zweimal war er in diplomatischem Auftrag in Deutschland, 1473 auf dem Augsburger Reichstag. In der Schlacht von Granson, der er im Gefolge Karls beiwohnte, verlor er seine sämtlichen Papiere. Nach dem Tode des Herzogs übernahm der junge Erzherzog Maximilian den gewandten Italiener in seinen Hofstaat und auch bei Maria von Burgund stand er in Gunst. Indes machte er sich zwei Jahre später gründlich missliebig durch unvorsichtige Äusserungen in Briefen, die Kaiser Friedrich III. hinterbracht wurden und die dieser seinem Sohn weitergab. Candida wanderte in das Gefängnis von Lille. Er rehabilitierte sich jedoch sehr bald, machte mit Erfolg seine alten, noch unbeglichenen Gehaltsforderungen geltend und erreichte 1480 die Bewilligung, in seine Heimat Neapel zurückzukehren. Statt dessen begab er sich stracks zu Maximilians Feind, Karl VIII. von Frankreich, bei dem er rasch zu hohen Ehren gelangte.[76] Er schrieb für den jungen König einen lateinischen Abriss der französischen Geschichte und trat nach Ausweis der Medaillen am Hofe von Tours zu den diplomatischen und militärischen Grössen in nahe Beziehung. Sein Landsmann, der Kapitän Jacopo Galeota, der ebenfalls bei Karl dem Kühnen gedient hatte und wie er in französische Dienste übergetreten war, scheint ihm den Weg geebnet zu haben. Protegiert wurde er aber besonders von den beiden Brüdern Kardinal Guillaume Briçonnet und Robert Briçonnet, Erzbischof von Reims, mit denen ihn gemeinsame literarische und künstlerische Interessen verbanden. Er wurde Conseiller du roi und spielte im Staatsrat und als Ambassadeur eine Rolle. Diplomatische Sendungen nach Italien brachten ihn unter anderem mit Kardinal Giuliano della Rovere, dem späteren Papst Julius, in Berührung. Klug und gewandt, wie er war, wusste Candida die Zeichen der Zeit zu deuten, und als 1504 König Ludwig XII. gefährlich erkrankte, attachierte er sich mit Hilfe seiner Kunst unversehens an die Familie Valois. Wenig später muss er gestorben sein.

Dem Bilde seiner schmiegsamen und anpassungsfähigen Persönlichkeit entspricht seine Kunst, die er mit Berechnung ausübte. Sein Stil schwankt je nach dem Geschmack seiner Umgebung, und seine Produktion teilt sich in vier Phasen:

1. eine burgundische, die sich der niederländischen Kunstanschauung nähert,
2. eine italienische, die an die Art des Lysipp erinnert,
3. eine italienisierend-französische, die jenen Typ noch gefälliger und bedeutender gestaltet,

4. eine ausgesprochen französische, die sich unter dem Einfluss der grossen französischen Porträtplastik herausgebildet zu haben scheint.

Die erste Gruppe umfasst vier Schaumünzen: Karl der Kühne und sein Bruder Anton, der Grand Bâtard, ferner der Feldhauptmann Jacopo Galeota, und Herzog Karls Valet de chambre, der alte Johannes Tourneur (LXII 1—4). Der Eindruck der Gruppe ist einheitlich, aber nichts weniger als italienisch. Die Köpfe, die nach Art antiker Gemmenporträts abgeschnitten sind, füllen das konkave Rund fast ganz und muten, abgesehen von dem Italiener Galeota, typisch niederländisch an; zumal der alte Tourneur mit seinem ruhigen Ernst und schlichten Wesen wirkt ganz wie ein Stück altflandrischer Menschenschilderung, und das gotische Monogramm auf der Rückseite seiner Medaille sieht so aus, als stammte es aus einer altfranzösischen Buchmalerei. Tourneur war der treue Diener und unzertrennliche Begleiter des Herzogs, ein Faktotum ritterlichen Standes. Er sorgte für den Haushalt seines Herrn, seine Bücher, seine Lieblingstiere usw., und wenn der grosse Bastard, wie dies öfters vorkam, in schwere Krankheit verfiel, so hatte Tourneur die Wache bei ihm. Als Karl bei Nancy fiel, war der Alte unter denen, die das Schlachtfeld nach der Leiche absuchten. Die beiden Porträtstücke der fürstlichen Brüder sind etwas kleiner als das des Dieners, offenbar weil sie auf Ausführung in Gold berechnet waren.

Im Mittelpunkt der zweiten Gruppe (LXII 5—7) steht die Schaumünze Erzherzog Maximilians und seiner Gemahlin Maria von Burgund (6). Der Abstand von dieser zu jener Gruppe ist sehr erheblich, und es kann nicht wundernehmen, wenn sich die französischen Forscher gesträubt haben, die erstere dem Candida zuzuweisen. Wir besitzen indes ein Übergangsstück, das den Zusammenhang verbürgt, in Gestalt einer ausgezeichneten Medaille, die auf Vorder- und Rückseite die Bildnisse Karls des Kühnen und Maximilians (5) vereinigt. Dieses ist signiert OPVS CAND. Das Stück war den französischen und belgischen Gelehrten nur in stark verdorbenen Nachgüssen bekannt, so dass die Signatur immer falsch gelesen wurde; ein gutes Exemplar im Berliner Museum.[77] Das Porträt des Téméraire, intensiver im Ausdruck als das frühere, steht Galeota nahe, während das seines Schwiegersohnes Maximilian sich von dem bekannten der zweiten Gruppe (6) nur durch die Mütze unterscheidet.

Maximilian und Maria, das junge Paar, hat Candida in zwei Fassungen dargestellt. Der Kaisersohn mit dem hochzeitlichen Rautenkranz im Ringelhaar, das er »à la mode germanique de décente longitude« trug und ihn poetisch gemeinten Vergleichen mit Absalom aussetzte, ist ganz Teuerdank, und auch Maria wird durch das halboffene Haar als Braut und Mädchen charakterisiert. Das zweite, etwas spätere Stück (7) schildert sie fraulicher mit schlicht aufgenommener Frisur.

Mit dem Bildnis des Antonio Graziadei (LXII 9), den wir schon von Bertoldo her kennen und der als Sekretär Erzherzog Maximilians zu dessen Umgebung gehörte, griff Candida den von Lysipp geschaffenen Typus der Kleriker-Medaille auf. Auch die rückseitigen Kompositionen,

die bei Candida über das Ornamentale nicht hinausgehen, knüpfen da und dort an Lysippus an; so ist die einfache Schrift im Kranz auf einer Medaille des Nikolaus Ruter, eines der Sekretäre Maximilians, von der grossen Schaumünze des Aloisius Tuscanus entlehnt. In derselben anspruchslosen Auffassung stellte er mehrere Herren vom Hofe dar, unter anderen den Kanzler Carondolet. Das Porträtstück des Jehan de la Gruthuse und des Jehan Miette ist eine versöhnliche Erinnerung an die Zeit seiner Gefangenschaft in der Feste von Lille. Gruthuse war damals Festungskommandant und Miette der Kerkermeister. Der schlichte Mann konnte kein Latein, weshalb sein Name in gotischen Lettern beigeschrieben ist. Im Felde der Medaille steht der Turm, in dem der Künstler seine Dreistigkeit büsste. In diese Reihe gehört auch Raymondo Lavagnol, ein Italiener, der in sächsischen Diensten stand (Abb. 32). Das Stück, das etwa die Mitte hält zwischen Lysipp und Candida, trägt eine Rückseite, die sich auf die Wappenverleihung »tempore Conradi imperatoris anno Cristi MXLVIII« bezieht.

Abb. 32

Auf französischem Boden gewinnt Candida entschieden an Stärke des Ausdrucks und Klarheit des Umrisses. Die beiden Briçonnet, Bischof Pierre Sacierges von Luçon und namentlich die Gebrüder Clemens und Giuliano della Rovere (LXII 8) zeugen von künstlerischem Fortschritt im Sinne vereinfachter Form.

Ebenso gesondert wie die erste steht die letzte Gruppe mit den auffallend gross gesehenen und kräftig modellierten Medaillen der Valois: der spätere König Franz I. (LXII 10) im Alter von zehn Jahren, seine Mutter Louise von Savoyen und seine Schwester Margarete von Angoulême, »la marguérite des princesses«. Es ist ein neues, stärkeres plastisches Empfinden, das diese Stücke verraten und das Candida wohl unter dem Eindruck der französischen Epitaphskulptur, vornehmlich der Werke Michael Colombes gewann. Die Kluft, die zwischen dieser und der vorigen Gruppe klafft, wird durch zwei Medaillen (Bohier und Pierre Briçonnet) einigermassen ausgefüllt. Der Feuersalamander, das Sinnbild Franz' I., ist kaum von Candida entworfen, aber die Schrift ist die seinige.

Es sind glänzende Kapitel der französischen und burgundischen Geschichte, die Candidas Medaillen gefällig illustrieren. Sind es auch keine »historischen« Bildnisse, so bringt die

gesellschaftliche Liebenswürdigkeit, mit der die Personen geschildert sind, diese uns um so näher. Man fühlt, dass der Künstler mit den Dargestellten auf gleichem Fusse stand.

Für die Entwicklung der französischen Medaille ist Candidas Wirken nicht allzu hoch einzuschätzen, aber er war, und darin liegt seine Bedeutung, einer der ersten Träger des Renaissancegedankens im Norden, und was der Aufenthalt des gebildeten und vielgewandten Italieners an den Höfen von Frankreich und Burgund für den Fortschritt im Sinn des italienischen Humanismus bedeutete, zumal in einer Zeit, da alle Säfte im Steigen waren, lässt sich schwer abschätzen, weil die Einwirkung mehr persönlicher als literarischer Art war; sie kann indes kaum hoch genug angeschlagen werden.

PIER JACOPO JLARIO (ALARI) BONACOLSI, gen. L'ANTICO,[78] muss um 1460 in Mantua geboren sein. Sein Name ist der Kunstschriftstellerei der Renaissance unbekannt; wir kennen ihn nur aus Briefen sowie von zwei Medaillen, teils abgekürzt, teils voll ausgeschrieben. Er arbeitete fast ausschliesslich für die Gonzaga, für den Markgrafen Federigo und Isabella d'Este, mehr aber noch für den Bruder des Marchese, Gianfrancesco, der, vermählt mit der künstlerisch interessierten Antonia del Balzo, in Bozzolo residierte, wo sich auch Antico ansiedelte. Nach dem Tode seines Gönners wurde er vom Markgrafen Francesco beschäftigt, hielt sich eine Zeitlang in Rom auf und lebte dann wieder in dem kleinen Bozzolo, wo ein anderer Gonzaga, der feingebildete Bischof Lodovico, sich ansässig gemacht hatte, ein leidenschaftlicher Kunstsammler, in dessen Auftrag der Künstler Antiken zu kopieren und zu ergänzen hatte. Er arbeitete u. a. einen kleinen Dornauszieher, von dem Gian Marco Cavalli, den wir ebenfalls als Medailleur kennen lernen werden, eine Replik herstellte. Beide Bildhauer lebten zeitweise in dem kleinen Gazzuolo, wo Antonia del Balzo ihren Witwensitz hatte. Hier starb Antico 1528, »homo ingenioso et gran servitore« des Hauses Gonzaga. Als Bildhauer und Erzgiesser vertritt Antico einen eklektischen Klassizismus, der in seiner harten Glätte sich dem Empire nähert. Er war ein ausgezeichneter Ziseleur und verstand es, durch sorgfältige Behandlung der Oberfläche, wobei er mit künstlicher Patina und Vergoldung nicht sparte, seinen Büsten und Figuren eine gewisse bestechende Eleganz zu verleihen. Er lebte ganz in dem von den Gonzaga, zumal von Bischof Lodovico getriebenen Kultus der Alten, und aus seiner Begeisterung für die Monumente des Altertums, die gelegentlich auch in einem seiner Briefe aus Rom zum Ausdruck kommt, stammt sein Beiname. Eine gewisse Selbständigkeit offenbaren am ehesten noch seine gefälligen Kleinbronzen, die uns eine Vorstellung geben von dem, was damals höfischer Geschmack war. Aber auch in diesen kleinen Sachen verarbeitet er antike Motive, z. B. Typen von römischen Münzen. *Antico*

Um so angenehmer überrascht die naive Unmittelbarkeit seiner kleinen Medaillenporträts (LXIII). Zwar schwebt ihm auch bei diesen die Antike, nämlich römische Sesterzen und Medaillons vor, aber nirgends kopiert er sklavisch. Anticos Klassizismus hat nichts mehr von der römischen Gravitas Mantegnas, er ist leichter geschürzt, graziöser, hellenistischer

sozusagen. Sein Gönnerpaar Gianfrancesco (3) und Antonia (1 und 2) figurieren hier in liebenswürdigster Auffassung; sie ein wenig in der hingebenden Haltung der Faustina junior. Diva Julia (4) ist vermutlich die Tochter des Lodovico von Bozzolo, die für eine der schönsten Frauen ihrer Zeit galt, und nach dem gut silhouettierten Brustbild zu urteilen, war sie eine Heroine caesarischen Stils, was auch die mit Motiven antiker Schlachtensarkophage bestrittene Darstellung der Rückseite zu bestätigen scheint. Ihre Titulatur DIVA IVLIA PRIMVM FELIX deutet wieder auf die Münzen der römischen Kaiserinnen. Magdalena Mantuana (5 und 6), die hier mit zwei Medaillen und dann im Werk eines anderen Mantuaner Meisters mit einer dritten vertreten ist, war die Tochter Federigos III. Gonzaga und vermählt mit Giovanni Sforza, Herrn von Pesaro.[79] Auch die bald dem Lysippus, bald dem Caradosso zugelegte Medaille des Ascanio Maria Sforza (7), der unter Alexander VI. als Vorstand der Cancelleria eine bedeutende Rolle spielte, dürfte hier anzureihen sein.[80] Das delikate Stück des Propstes Luca Zuhari von Mantua (8) ist, wie ein Vergleich der Rückseite — Venus und Mars sind es, auf die der geistliche Herr schwört — mit dem voll signierten Stück der Diva Julia lehrt, nicht von Ruberto, an den Armand dachte, sondern sicher von unserem Meister. Aus diesen Stücken blickt der eigentliche Lehrer Anticos in der Medaille, Cristoforo di Geremia; es ist sein planes ausgeglichenes Relief und seine schöne Schrift. Dagegen stammt die Allegorie der flüchtigen Zeit auf der Medaille Magdalenas (5) von einer Plakette des Moderno, wie denn auch das laufende Paar auf der Medaille des Zuhari das Motiv einer Plakette variiert, die diesem dunklen Meister — er soll sich angeblich in stolzem Protest gegen Antico »Moderno« genannt haben — zugeschrieben wird. (Molinier, Les Plaquettes 186; Bode, Italien. Bronzen, Taf. LIII Nr. 758). Die melancholische Allegorie, die sich Antonia del Balzo (2) gewählt hat, geht zurück auf Riccios berühmte Reliefvase in Modena[81]: auf einem Schiffsvorderteil, das als Wrack charakterisiert ist, steht an gebrochenem Mast die geflügelte Spes; das Wrack wird von zwei Flügelpferden gezogen, die Amor antreibt, aber auf dem Schiffsrumpf stehen die Worte: MAI PIV. Die janusköpfige Prudentia auf der zweiten Medaille der hübschen Magdalena (6) gibt einen Begriff von den Kleinbronzen, wie sie Antico frei nach der Antike kopierte.

XIII. ÜBERGANG ZUM CINQUECENTO

GIANCRISTOFORO ROMANO, CAMELIO UND CARADOSSO. Gehörten Lysipp und Candida noch ganz dem Quattrocento an, so bereitet sich in Antico bereits jener verfeinerte, hauptsächlich von den Goldschmieden ausgebildete, aber nicht nur von ihnen allein getragene Medaillenstil vor, der im 16. Jahrhundert völlig zum Durchbruch kommt und die grosse Anschauung, welche der Quattrocentomedaille selbst im kleinen und kleinsten Masstab eignet, zugunsten einer eleganteren Wirkung verdrängt. Den Übergang von der einen zur anderen Art veranschaulichen die drei Meister, deren Namen über diesem Schlusskapitel des Quattrocento stehen.

Giancristoforo, obwohl in Rom geboren, lebte in Mantua; seine Schaffenszeit fällt in die Jahre 1465 bis 1512. Camelio, ein geborener Venezianer, ist weit bis in das erste Viertel des 16. Jahrhunderts bei der Arbeit. Caradosso endlich ist 1480 in Mailand, später in Rom tätig, wo er 1527 starb. Der erste von den dreien war von Haus aus Bildhauer, dabei in allen Goldschmiedkünsten erfahren, der zweite Münzstempelschneider, nebenbei jedoch ein tüchtiger Bildhauer, und der dritte nur Goldschmied, aber durchaus sicher im Figürlichen wie im Porträt. Allen dreien gemeinsam ist der Zug zum geschmackvoll Kultivierten, zum Delikaten und Gefälligen. Der Bildhauer wahrt eine gewisse Schlichtheit, der Stempelschneider tut sich etwas zugute auf seinen leicht improvisierenden Schnitt, während er in seinen gegossenen Stücken auf eine breitere, mehr malerische Form ausgeht, der Mailänder Goldschmied endlich exzelliert mit einer Finesse, mit einem Reichtum der Ausstattung und einer diffizilen Detailbehandlung, die alles vorwegnehmen, was das 16. Jahrhundert in dieser Richtung erstrebte und erreichte. Alle drei sind ausgezeichnete Ziseleure und machen von diesem ihrem Können reichlich Gebrauch. Ihr Ehrgeiz ist nicht der frische Guss, sondern die sorgfältig zugerichtete Oberfläche, und Hand in Hand damit geht der häufige Ersatz der Bronze durch Edelmetall. Das alles sind Züge, die man als Merkmale der Cinquecento-Medaille anzuführen pflegt, die sich aber mehr oder weniger deutlich bereits hier vorgebildet finden. Zumal Caradosso wirkt schon in seinen frühen Arbeiten technisch derart vorgeschritten, dass er kaum erheblich zu überbieten war, und Jüngere, wie Benvenuto Cellini, nur von ihm lernen konnten. Dasselbe gilt in bezug auf die Prägetechnik, die im folgenden Jahrhundert eine dominierende Stellung erringt, von Vittore Gambello, gen. Camelio, dem langjährigen Stempelschneider der Zecca.

Giancristoforo Romano

Giancristoforo Romano lebte vielbeschäftigt und wohlgelitten am Hofe der Gonzaga. Bedeutende Aufträge führten ihn nach auswärts, wie er überhaupt viel an Höfen gereist zu sein scheint. Er war ein Mann von weltmännischem Wesen, vielgewandt und viel ver-

wendbar: Bildhauer, Goldschmied, Kristall- und Edelsteinschneider, Kenner und Berater seiner fürstlichen Gönner bei Ankäufen von Kunstwerken. In allen Sätteln gerecht und mit gesellschaftlichen Talenten aller Art ausgestattet, kann er als der erste Hofkünstler gelten. Nicht nur in Mantua, auch an dem vorbildlichen Hofe von Urbino hat er sich zeitweilig eine Stellung geschaffen. Im »Cortegiano« wird er redend eingeführt, und in einem Dialog, der die von der Renaissance gern erörterte Frage nach der höheren Geltung der Malerei oder der Plastik zum Gegenstand hat, tritt der Wortgewandte sogar als Schiedsrichter auf. Um so merkwürdiger ist es, dass der Künstler, nachdem doch Vasari seiner Erwähnung tut, drei Jahrhunderte lang in Vergessenheit geraten konnte.

Als Bildhauer hat er grosse Marmormonumente geschaffen, am Schmuck der Certosa von Pavia mitgearbeitet und an der Seite Mantegnas das berühmte Studiolo Isabellas mit zierlichem Dekor in einem sehr feinen klassizistischen Geschmack ausgestattet. Aber auch in seinen grossen Arbeiten, zumal im Ornament, mit dem er die Flächen aufs reizvollste überspinnt, waltet der Geschmack des Goldschmieds. Seine bekannte Büste der Beatrice d'Este, Isabellas Schwester, ist gearbeitet wie ein Onyx-Cameo: haarscharf und glatt, das zierliche Rankenwerk am Kostüm goldschmiedmässig durchziseliert, gleichsam aufgelegt.[82]

Medaillen besitzen wir eine kleine Anzahl von ihm, von denen drei urkundlich gesichert sind. Im Jahre 1507 schrieb der mantuanische Gesandte in Neapel an Isabella, dass Giancristoforo — »Vostro servitore di cuore« — ihm eine Medaille der Herzogin verehrt habe, die, setzt der Ungalante hinzu, noch tausendmal schöner sei als sie selber. Ferner zeigte ihm der Künstler eine noch nicht ganz fertige Schaumünze der in Neapel lebenden Isabella von Aragon, endlich eine solche auf Papst Julius II., dessen Porträt hervorragend ähnlich sei, aber eben das eines alten griesgrimmigen Mannes. Ausserordentlichen Beifall habe die Opferszene der Rückseite, die von allen Kennern mit den besten Antiken verglichen werde. Ein glückliches Geschick hat uns alle drei Stücke in guten Exemplaren erhalten. Liebenswürdigkeit und Geist, die den Künstler gesellschaftlich so beliebt machten, sprechen aus dem reizenden Porträt Isabellas (LXIV 1). Das feine Gemmenprofil mit dem künstlerisch frei arrangierten Haar atmet die Idealität des Übergangsstils, während die rückseitig angebrachte Flügelfigur mit dem dünnen, durchscheinenden, wallenden Gewand — Hygieia ist wohl gemeint — vorausweist auf jene zahllosen Draperiefiguren der Medaillenreverse von Cellini über Alessandro Vittoria bis herab zu Chaplain und Roty, als deren Ahnfrau das grazile Geschöpf Giancristoforos gelten kann. Das kluge, kapriziöse Profil gibt von der Herzogin eine bessere Vorstellung als Tizians Repräsentationsbild. Dass es eine der anziehendsten und liebenswertesten, an Geist und Herz höchststehenden Frauen des damaligen Italiens ist, die dieses Kleinod der Medaillenkunst verkörpert, macht es uns um so schätzbarer; wir fühlen dem Künstler nach, wenn er es »come una cosa divina« überall vorwies.

Das vielbewunderte, als Zierstück gefasste Exemplar im Wiener Hofmuseum (Abb. 33) ist ein durch Ziselierung stark alterierter Nachguss in Gold, zweifellos von der Hand desselben Goldschmieds, von dem auch die kostbare, in Goldemail und Edelsteinen ausgeführte Fassung herrührt; jedenfalls ist das Goldschmiedewerk das Beste daran.

Die Medaille der jungen Isabella verhält sich zu der Schaumünze der unglücklichen Isabella von Aragon (LXIV 3), der Witwe des von Lodovico Moro vertriebenen Gian Galeazzo Visconti, wie die freundlich-naive Büste der Beatrice im Louvre zu der etwa zehn Jahre später entstandenen Teodorina Cibo in Berlin, die wohl gerade im Hinblick auf die letztgenannte Medaille ebenfalls für ein Werk Giancristoforos gilt. Der Kopf der entthronten Fürstin ist trauernd verhüllt, der Ausdruck ihres Gesichts ernst und gefasst. Die Rückseite

Abb. 33

hält sich in einem kühlen, man möchte sagen augusteischen Klassizismus; die etwas akademische Aktfigur der Castitas führt auf den Ausgangspunkt von Cristoforos Stil. Wir wissen, dass der Künstler die Technik des Steinschnitts souverän beherrschte, Gemmen- und Kristallschneider war. In seinen Medaillen haben wir dieselbe schöne, klare und präzise Form, die aus dem Edelsteinschnitt resultiert. Diese Bestimmtheit, die durch verständnisvolle Ziselierung noch gehoben ist, bewundern wir auch in dem Porträt des Papstes Julius (LXIV 2), in seiner energischen Linienführung und in der grosszügigen Anlage von Kopf und Habit. Das Brustbild im einfachen Hausgewand betont das Väterliche, aber die Tat- und Willenskraft des grossen Papstes spricht sich doch — in dem stark betonten Backenknochen — energisch genug aus. Auf der Rückseite reichen sich Pax und Fides über einer Altarflamme die Hand, ein Musterbeispiel für den fortgeschrittenen Klassizismus des Meisters. Auch Prägestücke hat Giancristoforo für Julius II. geschnitten, und zwar sind uns solche von den Jahren 1506 und 1509 aktenmässig bezeugt. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind dies die Medaillen mit dem Hafen von Civitavecchia, einem Palastgebäude und zwei Figuren (Justitia

und ein Schmied) im Vordergrund und diejenige mit einem hübsch gezeichneten sitzenden Hirten (LXIX 8), die früher dem Francesco Francia zugeschrieben wurden.

Des weiteren hat Bode auch die berühmte Medaille der Lukrezia Borgia, Unikum in Berlin (LXIV 4), unserem Meister vindiziert. Die Papsttochter erscheint hier als Herzogin von Ferrara in fraulicher Reife. Das berühmte goldene Haar, dessen Pflege sie ganze Tage kostete, liegt in einheitlicher Masse schwer auf den vollen Schultern. Eine Hofdame, die von Lukrezias Hochzeit schreibt, nennt sie nicht besonders schön, aber von anmutigem Äussern, und in der Tat ist das Gesicht nicht eigentlich schön zu nennen, aber die naive Sinnlichkeit, die in dem kindlich gebildeten Mund und Kinn liegt, verfehlt nicht ihren Reiz. Die vollen Formen lassen die spätere Korpulenz ahnen. Von geistreicher Erfindung ist die Rückseite: Amor an einen vollbelaubten Lorbeerbaum gefesselt; an seinen Zweigen ist ein hübsches Arrangement von Emblemen — Schrifttafel, Geige, Notenblatt und Bogen mitsamt einem Pfeilköcher — vermittelst fliegender Bänder aufs zierlichste aufgehängt. Überall wittert man versteckte Anspielungen. Amor trägt eine Binde um die Augen, sein Pfeilköcher ist gebrochen und die Sehne seines Bogens ebenso gerissen wie eine Saite auf der Geige. Fragt man nach dem Gedanken der reizenden Komposition, so kann es kaum ein anderer sein als siegreicher Widerstand gegen die Macht der Liebe: Selbstüberwindung. Der kleine Gott, der mit verbundenen Augen blindlings Waltende, ist gefesselt an den apollinischen Lorbeer. Seine Waffen sind unschädlich gemacht und die gefährlichste derselben, »Musik, die der Liebe Nahrung ist«, in ihrer Wirkung gebrochen, Waffen und Instrument trophäengleich am Baum des klar und kühl wägenden Apollo aufgehängt. Die Devise auf dem Täfelchen bleibt rätselhaft, um so deutlicher spricht die Legende VIRTUTI · AC · FORMAE · PRAECIOSISSIMUM · Die Zeit der schrankenlosen Leidenschaft ist für die verheiratete Lukrezia vorüber. Man spürt hier einen Hauch von dem an Plato genährten Geist des Pietro Bembo. War dieser ihr poetischer Freund es selbst, der die Komposition angab? Alsdann mag es für den grossen Verkündiger der himmlischen Liebe doch ein bittersüsses Gefühl gewesen sein, als er Bild und Schrift im Geist entwarf.[83] Die Ausführung verrät die Hand eines Künstlers von auserlesenem Geschmack und aussergewöhnlicher Sicherheit im Arrangement, wie es in der Tat Cristoforo war. Gerade die aufgehängten Waffen waren ein Motiv, in dem er exzellierte.[84] Die Berliner Medaille gilt für das einzige beglaubigte Porträt, das wir von der vielgeliebten und vielgescholtenen Frau besitzen. Indes gibt es noch eine zweite gleichzeitige Medaille von ihr; sie befand sich früher in der Sammlung des Duc de Luynes. Jugendlicher, mädchenhafter, mit Haarnetz und Zopf und einem Gesichtsausdruck, der etwas spitzbübisch Liebenswürdiges hat, erscheint sie auf diesem Porträtstück, verbunden mit einem solchen ihres Gemahls Alfonso d'Este (LXIV 5). Diese Medaille, die unbedeutendere von beiden, ist früher als die in Berlin. Alfonso führt noch nicht den Titel Herzog, und wenn Lukrezia »Ducissa« heisst, so ist dies lediglich im Hinblick auf ihre Herrschaft Bisaglia zu verstehen.

Das Stück fällt also in die Jahre zwischen ihrer Verheiratung und der Thronbesteigung Alfonsos, das heisst zwischen 1502 und 1505. Wahrscheinlich ist es eine Hochzeitsmedaille, und das feine Haarnetz, das die junge Frau trägt, ist jenes mit Diamanten gezierte Netz, das zu den Brautgeschenken des Schwiegervaters, Ercoles I., gehörte. Die Berliner Medaille, die Lukrezia als Herzogin von Ferrara tituliert, liegt nicht vor 1505. Aber trotz des zeitlichen Unterschieds sind beide von derselben Hand. Zwar entbehrt die Umschrift hier der ausserordentlichen Sorgfalt, die wir an dem Berliner Unikum bewundern, aber der sehr eigenartige Duktus der Lettern ist demungeachtet hier und dort derselbe.[85]

Die Medaille mit dem gefangenen Amor hat, wie natürlich, bei den Zeitgenossen nicht geringen Beifall gefunden; sie musste bei den vornehmen Damen den Wunsch erregen, sich in gleicher Weise wie die Herzogin von Ferrara dargestellt zu sehen. So erscheint denn der gefesselte Liebesgott auf den Medaillen der Jacopa Correggia und der Maddalena Rossi (LVIII 6 u. 7), die das Vorbild bis in die Fassung der Devisen kopieren, aber das plastische Motiv ist hier gänzlich verdorben und die Form arg vergröbert; kahle und nüchterne Nachahmungen eines nicht sehr bedeutenden, vermutlich Mantuaner Meisters, der zwischen Antico und Melioli-Ruberto die Mitte hält. Von derselben Hand rühren weiter zwei kleinere, wie Gegenstücke wirkende Medaillen auf die oben erwähnte Maddalena Mantuana und eine gewisse Francina (LVIII 4) her. Die ganze Gruppe ist leicht kenntlich an der übereinstimmenden Büstenform, die der Künstler seinen Frauenbildern lieh.

Camelio

Vittore Gambello, gen. Camelio,[86] geboren in Venedig als Sohn Meister Antonios, des Erbauers von San Zaccaria, war 1484 bis 1510 bei der Zecca als Stempelschneider hervorragend tätig — »summo maëstro in questa arte« —, arbeitete dann an der päpstlichen Münze in Rom, um 1517 wieder nach seiner Heimat in seine alte Stellung zurückzukehren, wo er 1537 starb. Seine künstlerische Erscheinung hat viel Ähnlichkeit mit Giancristoforo Romano. Das hohe Lob der Zeitgenossen bestätigen seine Medaillen, vor allem seine geprägten. Zwar wissen wir nicht viel von den Verbesserungen, die die Prägetechnik ihm verdanken soll, aber so viel steht fest, dass er ein Virtuose des Punzen und des Stichels war. Sein Selbstporträt (LXV 1) ist mit unübertrefflicher, fast spielerischer Leichtigkeit in Stahl geschnitten, und nicht minder gilt dies von den Kompositionen der Rückseiten, auf denen er antike Motive idyllischen Charakters mit der Eleganz eines hellenistischen Steinschneiders behandelt (7).

Ein völlig anderes Bild zeigt die gegossene Medaille Camelios. Die älteste, ein etwas schwerfälliges, aber charaktervolles Porträt Sixtus' IV. (LXV 2), nicht lange vor dem Tode des Papstes, 1484, entstanden, hat noch einiges von der alten Kraft des Quattrocento. Bemerkenswert ist die Raumgestaltung der Rückseite, eine Hallenarchitektur mit einem Historienbild: der Papst auf dem Hochsitz spendet Pilgern den Segen. Dieser Arbeit gegenüber bedeutet die etwa zehn Jahre später entstandene Schaumünze mit dem Jugendbildnis des Kar-

dinals Grimani (LXV 4) einen erheblichen Fortschritt auf dem Weg zum Cinquecento. Domenico Grimani ist jener grosse und vielseitige Sammler, dessen Namen noch heute die hervorragenden Antiken seiner Vaterstadt Venedig und das berühmte Breviarium tragen.

Abb. 34

Der geniesserische, aber keineswegs unfeine Italienerkopf hat ein Gegenstück in einer zweiten, bedeutend späteren Medaille (LXV 5), die mehr den zielbewussten und rücksichtslosen Realpolitiker, der er war, charakterisiert. Beide Stücke sind unmöglich zu trennen. Das zweite war offenbar vorbildlich für Cristoforo Romano, als er die scharf abgeschnittene Büste der Medaille Julius' II. modellierte. Die Rückseite behandelt hier wie dort ein der Zeit sehr geläufiges Thema: die Theologie verweist die Philosophie auf die Sonne der göttlichen Gnade als die Quelle aller Erkenntnis. Die Versöhnung von Religion und Philosophie, die Verschmelzung von Christentum und Platonismus war das Ziel, worauf das Sinnen der edelsten Geister der Zeit, eines Marsilio Ficino, Pico usw. gerichtet war. Wenn es hier die Theologie ist, die die Initiative ergreift, indem sie die in sich versunkene Schwester aufrichtet, so glaubt man einen versöhnlichen Nachhall zu hören aus den Zeiten des Kampfs der römischen Kirche gegen die paganistischen Tendenzen der von Pomponius Laetus gegründeten und orientierten Akademie in Rom. Die Figuren zeigen in Haltung und Draperie die Fortentwicklung in der Richtung auf die statuarische Ponderierung des Cinquecento. Vollzogen hat sich dieser Entwicklungsprozess vollends in den Medaillen des Poeten Cornelio Castaldo (LXV 6) und des Dogen Leonardo Loredano. Hier sind die figürlichen Rückseiten bereits in einem völlig freien, plastisch-malerischen Geist konzipiert, und sie erinnern daran, dass Camelio sich auch als Bildhauer im grossen betätigt hat. Die Stücke haben durchweg infolge allzu gründlicher Ziselierung viel an Frische verloren, und dies gilt auch von zwei weiteren, die uns die Profile des berühmten Maler-Brüder-paars Gentile und Giovanni Bellini (Abb. 34 u. 35) überliefern. Eine Zeichnung mit dem Porträt Giovannis von der Hand seines Gehilfen Vittore Belliniano (Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly, Abb. 36) hat Camelio,

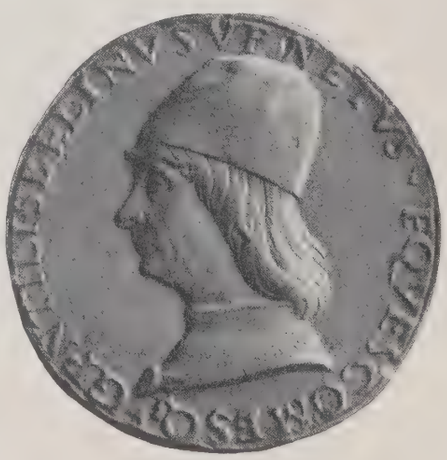


Abb. 35

scheint es, benutzt; ihr Datum 1505 dürfte auch die Entstehungszeit der Medaille bezeichnen. Eine falsche Lesung des Namens des Zeichners hat die irrtümliche Vorstellung erweckt, als ob hier Camelio selbst dargestellt und als ob er Schüler Bellinis gewesen sei.

Zu diesen bekannten Stücken kommt hinzu die leider gänzlich überschnittene Medaille auf Giuliano (II.) Medici, Herzog von Nemours (LXV 3). Er war Kommandant der päpstlichen Truppen und hat dem Künstler vermutlich in Rom gesessen. Dieses Stück zieht ferner nach sich Antonio Vinciguerra, doch ist das einzig bekannte Exemplar seiner Schaumünze ebenfalls derart verdorben, dass ein sicheres Urteil unmöglich ist.[87]

Caradosso

Spürt man bei Cristoforo Romano die Hand des Bildhauers, so ist der Mailänder Caradosso auch in seinen Medaillen ganz und gar Goldschmied.[88] Foppa, gen. Caradosso (ca. 1452 bis 1527), ging 25jährig nach Rom, ist aber Ende der achtziger Jahre wieder in Mailand in Diensten des Lodovico il Moro nachweisbar, dessen Vertrauter in Kunst- und Juwelenankäufen er war. Eine echt goldschmiedmässig ausgeführte Medaille auf Lodovicos Einzug in Genua (1488) gilt mit Recht als sein Werk (LXVI 2). Das feingeschwungene Profil ist in einem zarten, subtil ausgeglichenen Relief gehalten, das sichtlich auf den Schimmer des Silbers berechnet ist, ein Effekt, den Caradosso meisterhaft handhabt. Die rückseitige Komposition, Empfang der Mailänder Gesandten durch den Dogen von Genua, ist zwar stark überfüllt, aber doch hübsch ins Rund gebracht. Als Gegenstück dazu entstand die Medaille auf den Grossvater des Moro, Francesco Sforza (LXVI 3). Rückseite: Einzug in Mailand 1450, Francesco zu Pferd unter Baldachin. Das gedrängte Figurenwerk en miniature ist echte Goldschmiedarbeit, und dasselbe gilt von der Ausstattung der mit Impresen verzierten Harnischbüste. Nach dem im Jahre 1499 erfolgten Sturz der Sforza und dem Einzug der Franzosen scheint Caradosso vorerst in Mailand geblieben zu sein. 1505 arbeitete er für Isabella d'Este, übersiedelte aber in demselben Jahr nach Rom, wo er nach Vasari für die Päpste Julius II. und Leo X. die Stempel der Münzen geschnitten haben soll. Daneben ging eine grossartige Goldschmiedetätigkeit. Wir hören von einer Tiara und einem Pluviale, die er für den Papst lieferte; köstliches Schreibtisch- und Tafelgerät, Plaketten und geschnittene Steine werden ihm zugeschrieben, seine Spezialität aber waren kleinodartige Hutagraffen, die er in Gold trieb. Leider ist von all dem nichts Gesichertes erhalten.

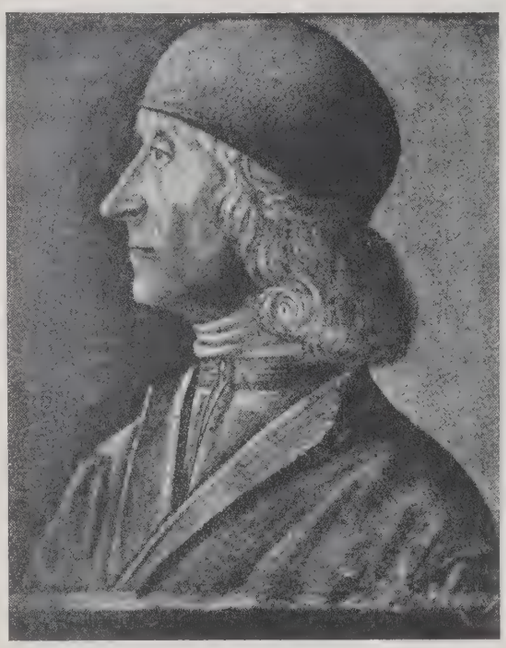


Abb. 36

Nicht zu bezweifeln dagegen ist das prächtige Schaustück auf Julius II. (LXVI 4). Es gibt den Papa terribile zornmütig und leidenschaftlich. Die Rückseite trägt die Fassade von St. Peter nach Bramantes Entwurf (4a). Was bedeutet die Architektur an dieser Stelle? — Ist

es ein kirchlicher Gedanke oder ein künstlerischer, der zugrunde liegt? — Weder das eine noch das andere. Lediglich ein Denkmal des Nachruhms in alle Ewigkeit will das gigantische Bauwerk sein, wie in Wirklichkeit, so in effigie. Nicht Gott, sondern den Erbauer soll es rühmen, darüber gab wenigstens die Renaissance selbst sich keiner Täuschung hin. Es ist ein Recht des Herrschers, sein Andenken der Nachwelt zu erhalten, wie Castiglione betont, und er könnte es nicht eindrucksvoller tun, sagt er, »als es Papst Julius jetzt eben mit der Peterskirche und mit vielen anderen Bauwerken bewerkstelligt« (Cortegiano, IV. Buch, Kapitel XXXVII). Eine zweite Rückseite (4) war vielleicht weniger nach dem Sinn dieses Papstes, dem das Schwert besser in der Hand lag als der Hirtenstab: Christus als guter Hirte in einer schönen Landschaft. Die völlig malerische Komposition entwickelt sich wieder vortrefflich aus dem Rund, das Motiv des segnenden Christus ganz frei im Geiste der Hochrenaissance.

Mit Bramante stand Caradosso wohl schon von Mailand her in Beziehung. Seine (von Vasari erwähnte) Medaille (LXVI 6) stammt aus der römischen Zeit des Meisters. Das Stück gibt von seiner delikaten, dem Reflex des Edelmetalls Rechnung tragenden Wachstechnik den höchsten Begriff. Die Architektura auf dem Revers hat das Modell der Peterskirche zur Seite.

Was Caradosso sonst zugeschrieben wird, ist nicht gesichert. Das Klippenporträt des Giangiacomo Trivulzio, Marschalls von Frankreich (LXVI 1), der 1499 den Sforza aus Mailand vertrieb und, wie die Inschrift der Kehrseite verkündet, den Zurückgekehrten bei Novara aufs Haupt schlug und gefangennahm, hat abgesehen von der äusseren Wahrscheinlichkeit eine gewisse Verwandtschaft mit dem Sforzaporträt für sich. Die prächtige Denkmünze auf den Oberstkommandierenden der päpstlichen und venezianischen Truppen Niccolo Orsini, Conte da Pitigliano (LXVI 7) zeigt das für Caradosso charakteristische flache, etwas verblasene Relief, aber eine ungleich grössere und einfachere Linie, woran freilich das Modell, der plastisch sehr dankbare Kopf Pitiglianos — »maxime vigilantis et vere statuarii ducis specimen praebebat« — seinen Anteil haben mag.[89] Schwieriger liegt der Fall bei der grossartigen Krönungsmedaille Alexanders VI. (LXVI 5). Sie setzt einen nicht bezeugten früheren Aufenthalt Caradossos in Rom — 1492 — voraus. Was indes für seine Anwartschaft spricht, ist die Architektur der Krönungsszene, eine Säulenstellung, die von Bramante entworfen sein könnte, wie denn auch für die dramatisch komponierten Plaketten, die unter dem Namen Caradosso gehen, neuerdings von Bode nicht zuletzt im Hinblick auf ähnliche Hintergrundarchitekturen ein sehr weitgehender Anteil Bramantes angenommen wird.[90]

Dass auch noch andere Medailleure von Rang für Alexander tätig waren, zeigt das Caradossos übrigens keineswegs unwürdige Stück mit dem von einem Engel bekränzten Borgia-Stier und dann das besonders fein individualisierte Porträt, das auf der Kehrseite den Aufriss der neubefestigten Engelsburg trägt; das prononcierte Profil macht es begreiflich, wenn Leo X. von

seinem Vorgänger in Christo nicht anders als von einem »Mauren und beschnittenen Juden« sprach. Die drei Medaillen Alexanders sind sämtlich von verschiedener Hand und eine besser als die andere. Betont die Caradosso zugeschriebene Krönungsmedaille die Autorität des Hohenpriesters, so unterstreicht die zweite (LXVII 1) die Lebensfrische des unverwüstlichen Kraftmenschen, während die dritte (LXVII 2) den alten Fuchs schildert, so abgefeimt, zäh und skrupellos wie er war.

Was Caradossos Tätigkeit als Stempelschneider betrifft, so ist sie weder für Mailand, noch für Rom urkundlich belegt. Unsere Vorstellung davon beruht lediglich auf Kombinationen. Vasaris Nachricht, Caradosso habe für die päpstliche Münze gearbeitet, scheint sich allerdings zu bestätigen. Die Prägestücke Julius' II. tragen ein Porträt des Papstes, das der grossen Medaille Caradossos sehr nahe kommt.[91] Eine analoge Erscheinung haben wir in Mailand. Die Köpfe der Sforza-Medaillen wiederholen sich auf Prägestücken (LXIX 3). Aber schon vorher findet sich auf mailändischen Münzen ein auffallend gut geschnittenes Porträt. 1474 prägte Galeazzo Maria Visconti nach dem Vorgang des Dogen Niccolo Tron in Venedig eine dicke Silbermünze (Grossone), die nach dem Kopf des Herzogs, den sie erstmalig trug, »testone« genannt wurde (LXIX 2). Dieses Münzporträt ist sichtlich gearbeitet nach einer grossen, technisch überraschenden Prägemedaille Galeazzos (LXIX 4), die das Datum 1470 trägt und ebenfalls für ein Werk Caradossos gilt. Es ist aber die Frage, ob man dem in diesem Jahre etwa 18jährigen Künstler eine in ihrer Art so vollendete Arbeit zutrauen will.

Es bleibt also zweifelhaft, ob Caradosso wirklich die Stempel geschnitten oder vielleicht nur die Unterlagen dazu geliefert hat. Auffallend ist es, dass Benvenuto Cellini, der sonst seines Lobes voll ist, über diese seine Tätigkeit schweigt und ausdrücklich von »anderen Meistern« spricht, welche Stahlstempel verfertigten, »wodurch man die schönen Münzen hervorbringt«.

Die Ausprägung hochreliefierter Medaillen setzt ein Schraubwerk voraus. Als der Erfinder eines solchen, womit die päpstlichen Bullen hergestellt wurden, wird Bramante genannt. Möglich, dass Caradosso sich der Erfindung seines Freundes bedient hat.[92] Was die italienische Prägetechnik jedoch schon vorher vermochte, sahen wir oben bei der Betrachtung der Arbeiten Enzolas, die in die fünfziger Jahre fallen, das lehrt auch das prägetechnisch sehr bemerkenswerte Porträtstück des Lodovico Gonzaga (LXIX 1), das nicht nach 1444 entstanden sein kann, eine Inkunabel der Medaillenprägung, deren wir bereits Erwähnung getan (s. oben S. 32).

Cavalli Gian Battista und Gian Marco Cavalli. Fälschlich dem Caradosso zugelegt wird das talerartige Prägestück Federigos II. Gonzaga mit dem harfespielenden David (LXIX 12). Es gehört vielmehr dem Mantuaner Stempelschneider Gian Battista Cavalli, von dessen leicht und graziös arbeitender Hand es eine hübsche Vorstellung gibt.[93]

Dieser Gian Battista war wohl ein Verwandter, jüngerer Bruder oder Sohn, des berühmten Mantuaner Bildhauers und Goldschmieds Gian Marco Cavalli, der, wenn die Büsten Mantegnas und des Karmelitergenerals Battista Spagnoli wirklich ihm gehören, zweifellos unter

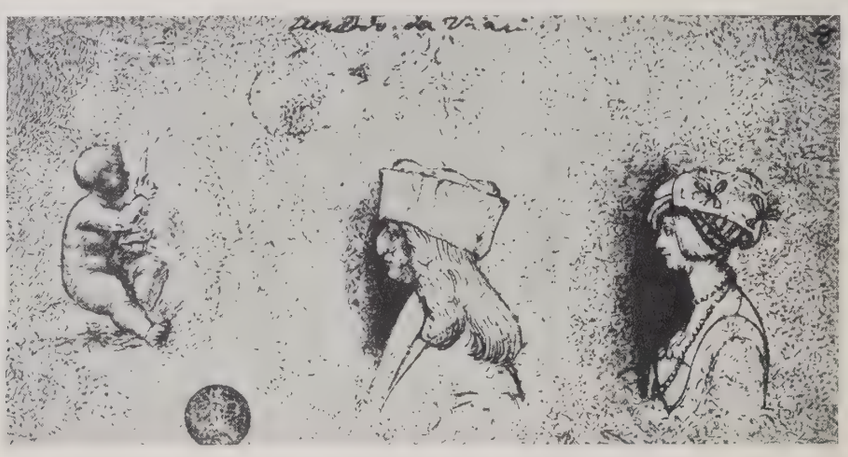


Abb. 37

den Porträtbildhauern der Zeit mit an erster Stelle steht. Seit 1497 war er an der Münze in Mantua tätig, und 1506 berief ihn Kaiser Maximilian vorübergehend an die Münzstätte Hall in Tirol. Dort schnitt er ein meisterhaftes Allianzporträt von Maximilian und Bianca Maria Sforza in Vierteltalergrösse (LXIX 13). Ein entsprechendes grösseres Stück, vielleicht das Modell zu jenem (14), ist in gegossenen Exemplaren vorhanden, aber augenscheinlich war es ebenfalls auf Prägung berechnet. Vorzeichnungen zu den Profilen des kaiserlichen Paares wie auch für die Madonna der Rückseite haben sich auf der Bibliothek in Venedig erhalten (Abb. 37).[94] Auch Einzelporträts des Kaisers hat Cavalli geschnitten; eines davon mit einer Rückseite, die ganz nach dem Sinn des kaiserlichen Münzherrn gewesen sein muss: der Kaiser zu Pferd, geleitet von Mars und gefolgt von Justitia und Fides, also ein Reiterdenkmal kleinsten Masstabs (15). Der Kopf geht übrigens auf Ambrogio de Predis zurück.

Von Battista Spagnoli, der mit Cavalli gut bekannt war, existiert eine Gussmedaille, und wenn seine Bronzebüste in Berlin von diesem herrührt, so liegt es nah, ihn (mit Umberto Rossi) auch für die Medaille in Anspruch zu nehmen, obwohl das Stück mit Cavallis Prägemedaillen sonst nichts gemein hat.

Für den Meister des hervorragenden Prägestücks auf Marguerite de Foix, Marchesa da Saluzzo (LXIX 16), gilt der deutsche Goldschmied Johannes Clot. Das Stück ist datiert 1516. Das angebliche Monogramm am Ende der Umschrift ist, wie Hill gezeigt hat, vielmehr als Abbreviatur von »et cetera« zu lesen; der feine Stempelschneider könnte sehr wohl ein Franzose sein. Wie dem auch sei, die Arbeit ist hervorragend. Das Bildnis mit seiner auf die einfachste Formel gebrachten Zeichnung und seinem klar geschichteten Relief hat noch viel Quattrocentistisches im besten Sinn.[95] Ein kleines Meisterwerk ist auch der heraldisch stilisierte Baum der Rückseite, an dessen Stamm der Schild hängt und in dessen Zweigen ein Vöglein sitzt. Man sieht: der Stempelschnitt braucht nicht notwendig zur Mechanisierung zu führen, vielmehr ist es bisweilen gerade die Beschränkung durch die Materie, die den Meister entwickelt.

XV. FRANCESCO FRANCIA

Francia

Spricht man von Francesco Francia, so denkt man an den Maler, allenfalls an den Goldschmied. Man übersieht dabei, welche Bedeutung schon Vasari seiner Tätigkeit als Medaillenkünstler beilegt. Leider schwankt aber sein Bild als Medailleur und Stempelschneider im Ungewissen. Wir besitzen zwei gleichsam als Gegenstücke gearbeitete Medaillen auf die beiden Bologneser Professoren Ulisse Musotti und Tommaso Ruggieri (LXX 2 u. 4), die zwar nichts weniger als malerisch oder goldschmiedmässig behandelt sind und doch für Arbeiten des Maler-Goldschmieds gelten. Francia hat nämlich — es ist dies literarisch bezeugt — auch als Bildhauer gearbeitet, und wenn die bedeutende Tonbüste im Berliner Museum, die als sein Werk gilt, in der Tat von ihm herrührt, war er ein Porträtplastiker von hohem Rang. Auf einen Bildhauer deuten denn auch die in hartem Material oder halbweichem Ton angelegten Kehrseiten der Medaillen mit den etwas nüchternen Schreibtischstilleben. Die beiden präzis geschnittenen Köpfe mit dem in bandartige Strähnen zusammengefassten, das Ohr freilassenden Haar erinnern unmittelbar an das ausgezeichnete (Antonius Bal... signierte) Porträtrelief des Giovanni II. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore in Bologna (Abb. 38), das sicher mit Francia irgendwie in Beziehung steht. Im allgemeinen lassen die beiden bolognesischen Medaillenbildnisse daran denken, dass um diese Zeit Bologna in Vincenzo Onofri einen tüchtigen Porträtbildhauer besass, dessen schnittige Terrakottaform den Medaillen sehr nahe kommt.[96] An ihn hätte Francia also in seinen Medaillen angeknüpft. Was diesem sonst an Gussmedaillen — etwas gewaltsam — vindiziert wird, gehört bereits dem reifen Cinquecento an, wovon sogleich die Rede sein wird.

Abb. 38

Das Bentivoglio-Relief in San Giacomo ist datiert 1497.[97] Auf dasselbe Modell geht zurück das meisterhafte Prägestück, das derselbe Giovanni Bentivoglio anlässlich der Verleihung des Münzrechts durch Kaiser Maximilian 1494 schlagen liess (LXX 1).[98] Dass Francia es war, der die Stempel dazu geschnitten hat, kann kaum einem Zweifel unterliegen. War es doch nach Vasari seine besondere Lust, Stempel für Medaillen zu machen, die, einzig in ihrer Art, denen des Caradosso gleichkamen. Ausser für die Bentivoglio arbeitete er später nach deren Vertreibung durch Julius II. solche für den Papst. Aber nicht genug damit, auch andere, »unzählige Fürstlichkeiten«,

pflegte er auf ihrer Durchreise in Wachs zu bossieren, um dann Münzstempel danach herzustellen.

Von den Prägestücken Papst Julius' II., die man daraufhin Francia zuschrieb, werden ihm zwar einige besonders hübsch erfundene neuerdings auf Grund der Archivalien abgesprochen und dem Gian Cristoforo Romano zugewiesen (LXIX 8), aber ein Irrtum ist hier nicht ausgeschlossen. Dagegen gehören ihm nach allgemeiner Annahme ausser der erwähnten reizenden kleinen Prägung mit dem Kopf des Bentivoglio (LXX 1, vgl. 3), die ausgezeichneten Münzbilder der Herzöge von Ferrara, Ercole und Alfons I., sowie des Giovanni Sforza, des Herrn von Pesaro (LXIX 7, 9 u. 10), für die Francia nachweislich auch sonst gearbeitet hat. Von dem Testone Ercoles mit dem Schlangenkonglomerat besitzt die Wiener Sammlung das Modell in Form eines grösseren Gusstücks (11); es lehrt, wie Francia seine Arbeit in Wachs anlegte. Für den hart geschnittenen Testone (10) wird der ferraresische Münzmeister Giovan Antonio da Foligno als Verfertiger genannt, was aber auch in diesem Fall wieder so zu verstehen sein dürfte, dass Francias Originalstempel von ihm, dem Techniker, nach Bedarf kopiert und vervielfältigt wurde. Die Rückseite dieses Stücks, Simson mit dem Löwenhaupt, dem Bienen entfliegen, eine Allegorie auf die Unsterblichkeit, hat, nebenbei bemerkt, den italianissimo der deutschen Kaufleute, Herrn Christoph Mülich von Augsburg, veranlasst, dasselbe Motiv für seine um 1530 von Chr. Weiditz gearbeitete Medaille zu wählen. *G. Ant. da Foligno*

Als Maler ist Francia der typische Übergangsmeister, den die grosse Evolution von Perugino bis zum römischen Rafael getragen hat. Als Medailleur dagegen gehört er noch ganz dem Quattrocento an.

* * *

ANONYME. Eine zwanglose Folge von Arbeiten unbekannter, meist norditalienischer Meister vereinigt Taf. LXVIII. — Ganz ohne Vergleichsstück steht die etwas stillose Medaille des berühmten venezianischen Heerführers Bartolommeo Alviano (7). Der Poeta laureatus Augusto da Udine (»Augustus vates«) (1) steht dem Monogrammisten FRA · A · B · nahe, während von den übrigen Nummern dieser Tafel: der Nobile Francesco de Soris (2), der Doge Antonio Grimani (3), Federigo da Montefeltre (4, besonders fein), Ludovico Gabrielli (5), Girolamo Andreasius (9), der Kondottiere Andrea Caraffa, Graf von Sanseverino (10), allein das um 1480 entstandene Porträtstück eines Cosimo Scaglia (6) auf seinen Urheber zu bestimmen ist, der, ein Genuese, sich Baptista Elia de Janua nennt. Am ehesten in Venedig möchte man den Meister des nahezu humoristischen Brustbildes des Klosterbruders Giovanni Cornelio suchen (8). Nicht einmal annähernd zu lokalisieren vermögen wir dagegen die schlichte Schaumünze, die die erlauchte Vittoria Colonna, nonnenhaft verschleiert, vermutlich als Witwe, vergegenwärtigt (Abb. 39).

Abb. 39

B. Elia de Janua

XVI. NEUE ANSCHAUUNG IM 16. JAHRHUNDERT

Der Übergang von der Frührenaissance zum Cinquecento bereitet sich in der Medaillenkunst bereits in den letzten zwei Jahrzehnten des Quattrocento vor, während Ausläufer der alten Kunstweise, wie wir an Sangallo sahen, sich noch tief in das neue Jahrhundert hinein erstrecken. Schon Caradosso steht im Übergang. Bei ihm sowohl wie bei den Mantuaner Goldschmied-Medailleuren fanden wir einzelne Elemente der neuen Kunstform schon völlig ausgebildet.

War die alte Monumentalmedaille des Quattrocento erfüllt von jener virtù, die das Ideal des Jahrhunderts ausmachte, so tritt an Stelle dieser elementar sich auswirkenden Kraft im Cinquecento ein neues Ideal, nämlich die im »Cortegiano« so fein umschriebene grazia, die Anmut, die aus der Lässigkeit entspringt, und dieses höfisch verfeinerte Element bildet in der Folge ein weibliches Korrelat zu der rauhen Tugend der Vergangenheit.[99] Die neue Lebensform bewährt im Porträt ihre bildende Kraft. Die elegante Haltung wird betont, wobei sich übrigens die von Neapel her importierte spanische Grandezza ebenso bemerkbar macht wie die chevalereske Geste der Franzosen, die mit Franz I. in Italien Eingang und Nachahmung fand. Im Medaillenporträt löst sich die starre Linie, schwindet die gehaltene Gravität und macht einer weichen Schwingung Platz. Die abweisende Reserve der fürstlichen Herren wird ersetzt durch die grosse Attitüde. Mit fortschreitendem Verfall wird dann der Held zum Theaterhelden, und die Gentildonna stellt ihre Reize zur Schau, der grossen Kurtisane zum Trotz. Die schlicht ausgeschnittene Silhouette von früher wird zur heroischen Büste aufgedonnert — selbst der Sockel fehlt nicht —, der Umriss wird bizarr, und ein unleidlich gezierter Manierismus gibt Haltung und Bewegung an. Der Gesichtsausdruck belebt sich, aber die Stilgrenze, die der Medaille gezogen ist, wird überschritten, wenn die physiognomische Belebung sich bis zum Mienenspiel steigert. Hand in Hand mit der Wertlegung aufs Äusserliche geht die Bereicherung des Kostüms mit Zierat und Schmuck. Man macht Toilette. Die Fläche soll um jeden Preis belebt werden, man verwendet Perlenschnüre und reiches Gehänge; der Prunkharnisch wird obligat. Hier kommt der Goldschmied auf seine Rechnung.

Auf der Kehrseite liebt man die stark gefüllte Komposition. Der Hintergrund wird aufs reichste mit Landschaftsmotiven dekoriert. Neben der mythologisch staffierten paysage intime ist es besonders das bewegte Meer, das man — in schimmerndem Metall ein dankbares Motiv — darzustellen liebt, und diese landschaftliche Kunst im kleinen wetteifert mit der Malerei bis zum Eindruck des Farbigen. Die Technik verfeinert sich zu immer grösserem Raffinement. Edelmetall wird der schlichten Bronze dem Effekt zuliebe vorgezogen, man operiert mit den

Reflexen des Silbers und des Goldes. Aber während im Norden die Medaille in späterer Zeit eine reiche Ausstattung mit emailliertem und edelsteinbesetztem Rahmenwerk erhält und so als »Kleinod« vollends zum Schmuckstück wird, bleibt die italienische Medaille immer noch in erster Linie Schaumünze: ein Kunstwerk, das seinen Zweck in sich trägt. Selbst einfache Henkelung ist selten.

Wenn im Cinquecento auch der goldschmiedmässige Zug stark vorherrscht, so bildet doch nach wie vor die Grossplastik ein Gegengewicht. Mailand und Venedig mit ihrer reichen Bildhauerei sind Hauptstützpunkte, und die auf das Grosszügige, Malerisch-Grossartige angelegte norditalienische Plastik gibt auch der Bildhauermedaille ihr Gepräge. Aber selbst in den grossen Schaustücken, die von Bildhauerhänden — jetzt ausschliesslich in Wachs — bossiert werden, wird in der Behandlung des Details, in dem ausgesprochenen Hang zu reicherer eleganter Wirkung doch dem Goldschmiedsgeschmack Konzession gemacht. Allmählich tritt eine Verschmelzung der bildhauerischen und der goldschmiedmässigen Elemente ein. Das Resultat ist so übel nicht: bei Wahrung der grossen Form strebt die Behandlung nach kultivierter Delikatesse. Man beginnt Wert zu legen auf die Technik als solche. Die leichte Faktur, der lockere Strich werden wichtig. »Eine einzige mühelose Linie, ein einzig leicht geführter Pinselstreich, der ohne Absicht oder Kunst entstanden zu sein und aus sich selbst den Zweck des Künstlers zu erfüllen scheint, sind für die Vollkommenheit einer Malerei beweisend«, und was Graf Castiglione, der feine Kenner und Freund Rafaels, mit diesen Worten für die Malerei proklamiert, die individuelle Handschrift als Gradmesser des Könnens, gilt der Zeit natürlich ebenso für Plastisches. Gegen Ende des Jahrhunderts dringt, zumal in der Lombardei, ein spezifisch weiblicher, auf das Zarte und Süsse gerichteter Geschmack durch, der bis auf den heutigen Tag in der Medaglistik herrschend geblieben ist und in den Salonprodukten der modernen Pariser Medailleure sowie ihrer belgischen Nachahmer seine hoffentlich letzten Blüten treibt.

Das eigentliche Medium der Cinquecento-Medailleure ist das diffizile und geschmeidige weisse, bisweilen rosa getönte Wachs, das je nach der herrschenden Temperatur mit mehr oder weniger Terpentin versetzt wurde. Das leicht zu süsslicher Glätte führende Material wurde in der Folge verhängnisvoll für die Medaille. Nicht zum Heil der Kunst ward es das klassische Ausdrucksmittel des Hofmedailleurs. Dem Streben nach stofflicher Wirkung kam es entgegen und führte — etwa um die Mitte des Jahrhunderts — dazu, das Modell zu bemalen und mit allem möglichen Flitterkram zu besetzen. Das fragile Gebilde wurde — auf spiegelnden Grund, Obsidian u. dgl., aufgesetzt — in einem Gehäuse unter Glas aufbewahrt, und damit war der Anfang gemacht zu jenen panoptikumartigen Wachsbildnissen greulichen Angedenkens, die sich bei uns bis in die Biedermeierzeit erhalten haben.

Neben dem Wachs wird von einzelnen Künstlern ein feiner Stucco, eine Art Vergoldermasse, in Antragarbeit verwandt. Diese Porträts werden gleichfalls zart koloriert oder

getönt, und ein gewisser Reiz ist solchen, bisweilen noch durch Vergoldung gehobenen Kabinettstücken nicht abzusprechen (s. unten S. 117, Abb. 44).

Einen breiten Raum nimmt im Cinquecento die Prägemedaille ein. Das Anschwellen der Medaillenprägung hat politische Gründe. Die Gussmedaille war, obwohl von Fürsten und Herren inauguriert, reine Privatmedaille. Ihre Herstellung bedurfte keines besonderen Apparates, war an keinen Ort gebunden und lag in den Händen von freien und freizügigen Künstlern. Jeder kleinste Dynast konnte in dieser Form seinem Ruhmesbedürfnis frönen. Das Aufkommen der Medaillenprägung im grossen Stil steht im Zusammenhang mit dem Rückgang der kleinen Dynastien und Herrschaften, mit ihrem Aufgehen in grösseren Staatengebilden. Rom und Florenz dominieren, und hier werden die wohleingerichteten Münzstätten die Sitze der Medaillenprägung. Das Bedürfnis nach massenhafter Herstellung von Medaillen, das nur die mechanische Prägung voll befriedigen kann, machte sich naturgemäss zuerst am päpstlichen Hof geltend. Aber auch die Mediceer erkannten bald die Bedeutung der Medaillenprägung in dynastischer Beziehung. In Rom und Florenz erhält die Medaille zuerst ihren offiziellen staatlichen Charakter. Anstelle des unabhängigen Künstlers tritt der beamtete Stempelschneider, der für das offizielle Münz- und Medaillenbildnis sorgt, und bald beginnen die gleichförmigen, nur mit wechselnden Rückseiten versehenen Medaillenreihen, die Leben und Taten des Princeps als ein eherner Hofbericht begleiten. In den Serien der französischen Könige wird die Prägemedaille dann vollends zum Maschinenprodukt und erstarrt in akademischer Kälte. In Italien dagegen besitzt die geprägte Schaumünze, die unter den Händen von Meistern wie Cellini entsteht, künstlerische Qualität, aber mit dem Fortschritt der Technik gewinnt der Techniker vor dem Künstler allmählich die Vorhand, und das Ende ist auch hier akademische Glätte, geistige Leere und matter Puls. Wir behandeln daher diese Abschnitte mehr kursorisch.

XVII. MEISTER DER KARDINALLEGATEN

Im Beginn des Cinquecento stehen die beiden Kardinalsmedaillen des Francesco Alidosi und Bernardo Rossi (LXX 5 u. 6), die eine entstanden vor 1511, die andere 1519. Alidosi, jener allmächtige Günstling Julius' II., der den alternden Papst zeitweise völlig beherrschte, »ebenso schön wie lasterhaft«, hatte sich als päpstlicher Legat in Bologna durch Willkür und Grausamkeit den Hass der Bevölkerung zugezogen und fiel 1511 zu Ravenna auf offener Strasse unter dem Schwert von Julius' eigenem Neffen Francesco Maria della Rovere. Die Physiognomie spiegelt die dem Emporkömmling eigene Anmassung. Daneben erscheint Bernardo Rossi, Bischof von Treviso, in würdigerer Gestalt. Seine Medaille bezieht sich auf die glückliche Pazifizierung der Romagna, die seiner Umsicht zu verdanken war. Das Stück ist demnach 1519 entstanden. Dadurch wird die Autorschaft des 1517 verstorbenen Francia, an den man bei beiden Medaillen dachte, ausgeschlossen. Auch der Ausweg, die ältere Medaille des Alidosi dem Meister selbst, die des Rossi dagegen einem Schüler zuzuweisen, ist nicht gangbar, da beide Stücke nicht zu trennen sind. Dies verbietet die stilistische Gleichartigkeit und vollends die übereinstimmende Schrift.[100]

Abb. 40

Dass es übrigens ein Bildhauer ist, der hinter dem Anonymus steckt, beweist das Marmorrelief-porträt des Alidosi im Louvre, das die infame Physiognomie noch prononcierter zum Ausdruck bringt und zweifellos von derselben sehr sicheren Hand herrührt wie die Medaille (Abb. 40). Auch die Adler des Jupiter-Trionfo der Rückseite wiederholen sich hier als Kartuschenhalter. Wer der Künstler auch war und wo er gearbeitet haben mag, so viel steht fest, dass die Medaillenbildnisse der beiden Kardinallegaten, wie auch die pompös inszenierten trionfi der Rückseiten erfüllt sind vom Geist des schweren römischen Klassizismus.

In diesem Zusammenhang findet das mutmassliche Selbstporträt des römischen Goldschmieds Gian Pietro Crivelli[101] (1463—1552) seine Stelle (LXX 7). Das Stück muss etwa gleichzeitig mit der Rossi-Medaille entstanden sein und besitzt dieselbe echt römische Reife, Völligkeit und Würde wie diese. *Crivelli*

XVIII. DEKORATIVE RICHTUNG DER CAROTO, POMEDELLO, DELLA TORRE, CAVALLERINO UND ZACCHI

Von der vielgestaltigen Entwicklung, die die Medaille im ersten Drittel des Jahrhunderts auf einem verhältnismässig kleinen Territorium nimmt, geben die norditalienischen Meister Caroto, Pomedello, della Torre und Cavallerino ein Bild; ihnen schliesst sich der in Bologna ansässige Zacchi zwanglos an. Was die Gruppe gemeinsam hat, ist die grosszügig angelegte, auf kräftige Licht- und Schattenwirkung ausgehende Form, die, ein Rest vom Quattrocento her, von der goldschmiedmässigen Tendenz zur Finesse nicht die Spur zeigt. Auch im kleineren Durchmesser bleibt man bei breiter pastoser Anlage.

Caroto Gleich der Maler Gian Francesco Caroto aus Verona (ca. 1480—1555) erweist in dem hier zum erstenmal in seiner natürlichen Grösse veröffentlichten Medaillon mit dem Knabenporträt des kleinen Markgrafen Bonifazio Palaeologo von Monferrat (LXXI), einem Unikum der Sammlung des Königs von Italien, eine in grossem Masstab geübte Hand. Vasari rühmt ihn als Porträtisten. Um 1518 war er für die Monferrat in Casale als Freskomaler tätig. In dieser Zeit ist auch die voll signierte Medaille entstanden. Das Porträt wird den weichen kindlichen Formen durchaus gerecht, und die figürliche Rückseite überrascht durch die kompositionelle Sicherheit und Geschlossenheit, die in der Rundkomposition herrscht. Zwei sorgfältig modellierte Akte: Herkules als VITIORVM DOMITOR fällt mit der Karbatsche über ein kauerndes Weib her, das durch den Geldbeutel als Geiz bezeichnet wird. Die Gruppe ist recht wohl als grosses Tondo denkbar. Dabei sind die Motive, trotz der Kühnheit ihrer Bewegung, nicht eigentlich michelangelesk, und die Figuren schlanker, geschmeidiger als der Kanon der römischen Schule.

Ein kräftiger Formensinn waltet in den Arbeiten des liebenswürdigen Gian Maria *Pomedello* Pomedello (LXII),[102] der ausser in seiner Vaterstadt Verona in den Jahren 1517 bis 1527 sich an verschiedenen Orten Norditaliens betätigte. Er signiert mit einem Monogramm, das in Anspielung auf seinen Namen einen Apfel enthält. In dem grossen Schaustück (2) wollte man den Bischof Lodovico Canossa, den Freund Castigliones und Rafaels erblicken. Zu Unrecht. Das Brustbild hat nichts Geistliches, und dem Haarschnitt nach ist es eher ein deutscher Herr als ein Italiener, den es darstellt. Die rückseitige Allegorie mit dem Hund, den ein geflügelter Genius durch Hinweis auf ein Buch von seinem Knochen ablenkt, ist ebenso trocken wie durchsichtig. Nicht minder willkürlich wie jene Benennung ist die Annahme, dass die namenlose Dame (4) Pomedellos Frau vorstelle. Die hübsche Idylle auf der Rückseite mit dem knienden Fruchtkorbträger und dem rebenüberschatteten Amor gibt

dafür jedenfalls keinen Anhalt. In dem kleinen münzartigen Selbstporträt (3) greift Pomedello auf das antike Münzbild des Herakles von Thasos zurück und entlehnt von dort sogar die (hier ins Lateinische übertragene) Beischrift Hercules Salvator. Das Motiv der Fortuna (5) hat unserem Peter Vischer so wohl gefallen, dass er es für eine kleine Rundplastik benutzte, sofern das Tintenfassweibchen in Oxford sein Werk ist.[103] Wertvoller als die flauen Porträts Maximilians I., Karls V. (1) und Franz I. von Frankreich ist Pomedellos Konterfei des Herzogs Francesco I. von Mantua, im Gegensatz zu jenen ein ritratto di naturale im eigentlichen Sinn.

Ein kunstgeschichtliches Phänomen ist Giulio della Torre (ca. 1480—1540). Advokat *della Torre*
und später Lehrer der Rechte an der Universität Padua, fand er daneben Zeit, eine ganze Reihe von Mitgliedern seiner Familie, Kollegen und Freunden in Medaillenbildnissen festzuhalten, die über das dilettantische Mass entschieden hinausgehen. Die trockene Sachlichkeit der Köpfe hat sogar viel Überzeugendes. Ohne eigentlich Stil zu besitzen, haben die Stücke eine gewisse Naivität, die einige Unzulänglichkeit, zumal in der Zeichnung, übersehen lässt. Giovanni Caroto, der Bruder des obengenannten Malers und selbst Künstler, erscheint auf der Rückseite seiner Medaille in künstlerischer Nacktheit am Zeichenpult, während ein anderer Jüngling ihm splitternackt Modell steht (LXXIII 1). Der junge Propst Girolamo della Torre, Giulios ältester Sohn, kniet, von seinem Namensheiligen patronisiert, vor Christus (3). Der Künstler selbst präsentiert sich im langen Professorentalar, von einem Genus — Justitia? — geleitet (4) (vgl. Abb. 41). Graf Francesco da San Bonifazio erscheint ganz quattrocentistisch in Eisen gepanzert (LXXIV 1). Bei der Reiterschlacht auf seiner seltenen, nur in Venedig und in Zürich vorhandenen Schaumünze hat man daran erinnern zu müssen geglaubt, dass ein Bruder della Torres mit Lionardo befreundet war. Indes, mit den hinreissenden Reiterattacken des Meisters hat diese lahme Kavallerie weniger wie nichts zu tun. Hier zeigt sich vielmehr die Grenze, die dem Amateur gezogen ist. Andererseits bekundet der Vielgewandte in der Medaille auf einen seiner Sieneser Kollegen in der vielfigurigen Darstellung des dozierenden Professors im Kolleg eine perspektivische Sicherheit, die verblüfft.

Abb. 41

Niccolo Cavallerino della Mirandola (LXXV), ein in Modena ansässiger Goldschmied, *Cavallerino*
wird in einem gleichzeitigen Brief von Girolamo Muzio als Verfertiger verschiedener Medaillen auf den berühmten Feldherrn Guido Rangoni genannt. Einer Nachricht aus dem 17. Jahrhundert zufolge hätte er ferner eine Denkmünze auf Karl V. zu dessen Krönung in Bologna 1530 geschaffen. Rangoni (1) besitzen wir in verschiedenen Grössen, darunter auch ein kleines

Prägestück, das auf Cavallerinos Eigenschaft als Stempelschneider in Modena hinweist, wie auch Muzio von »medaglie di conio« spricht. Auf der Rückseite erscheint bei allen übereinstimmend ein über Blumen und Früchte dahinrasender Stier, auf dem Rücken ein Weib, welchem ein geflügelter Genius eine Palme in die Hand drückt und einen Kranz aufsetzt.[104] Also Krieg, Sieg und Friede. Die Flügelfigur wiederholt sich dann auf der ebenfalls in verschiedenen Durchmessern vorhandenen Schaumünze auf Guidos Frau Argentina (2), so dass auch diese Stücke dem Cavallerino zu geben sind. Auf Grund der gleichartigen, stämmigen, meist von Perlkreisen eingefassten Schrift hat man ferner einige verwandte Werke unter seinem Namen vereinigt, und zu den von Hill aufgeführten Stücken, durchweg Werke von etwas flüchtiger, aber sicherer Mache, kommt noch hinzu Marino Grimani (Wien).[105] Nun hat Hill bemerkt, dass die Medaille des Ascanio Gabuccini, die sich aus dem Komplex kaum trennen lässt, rückseitig gross und deutlich die Signatur ANT VICEN trägt. Es bleibt also die Frage, ob diesem sonst unbekannten Antonio Vicentino die ganze Gruppe gehört, oder ob er, vielleicht ein Schüler oder Nachahmer des Cavallerino, vereinzelt die Rückseite zu dem Gabuccini-Porträt geliefert hat. Schülerhaft genug ist sie.

In Cavallerinos Nähe möchte man endlich das Porträtstück suchen, das den Pietro Aretino in jüngeren Jahren darstellt, aber bereits als Divus bezeichnet (LXXXVII 8). Auf der Rückseite erscheint die im Sinne des Wortes »nackte Wahrheit«, von einem — stark an Cavallerino erinnernden — Genius bekränzt; VERITAS ODIVM PARIT sagt die selbstgefällige Umschrift.

Zacchi

Sohn eines Bildhauers und selbst ein solcher war Giovanni Zacchi, der in Bologna sass und in den Jahren 1536 bis 1540 eine kleine Reihe teils signierter, teils unsignierter Medaillen schuf.[106] Seine Art ist leicht kenntlich an seinen breit ausladenden Brustbildern sowie an der kräftigen Kapitalschrift. Seine Köpfe sind gut studiert, aber hat man die ganze Reihe vor sich, so stört der stereotype Zuschnitt, der bisweilen zu einer bedenklichen Familienähnlichkeit führt. Seine Besonderheit sind langbärtige Kardinals- und Bischofsbildnisse. Die gute Medaille auf den alten Dogen Andrea Gritti (LXXV 5) deutet auf einen Aufenthalt in Venedig im Jahre 1536. Die Rückseiten verraten den Bildhauer.

XIX. MOSCA, CARAGLIO, DOMENICO VENEZIANO

In einem eigenen harten, unvermittelt aufgesetzten Relief arbeitete Giovan Maria Mosca, gen. Padovano (ca. 1500—1573), ein zuerst in seiner Vaterstadt Padua und in Venedig tätiger Bildhauer, der 1530 nach Krakau ging, eine Anzahl Medaillen für die Könige Sigismund I. und Sigismund August von Polen schuf.[107] Er hatte in dem Veroneser Kupferstecher, Goldschmied und Kameenschneider Giov. Jacopo Caraglio, der etwa zehn Jahre später nach Krakau kam, einen Rivalen. — Mosca verwandt ist Domenico Veneziano, von dem wir gleichfalls ein kräftiges Schaustück des Königs Sigismund August besitzen (LXXIV 4). *Mosca* *Caraglio* *Veneziano*

XX. ANTIKISIERENDE RICHTUNG: VALERIO BELLI, CAVINO UND HB.

Das Verhältnis zur Antike nimmt im Cinquecento ein anderes Gesicht an. Das Quattrocento stand ihr freier und unbefangener gegenüber, man betrachtete die klassische Form als ein Thema für selbständige Variationen. Jetzt sieht man das Altertum mehr mit der Brille an. Neben den römischen Monumenten ist es im neuen Jahrhundert die leichtere Grazie des Hellenismus, die den Medailleur beeindruckt. Für den Stempelschneider vom Fach bleibt die Römermünze das gegebene Vorbild, während die von der Glyptik ausgehenden Medailleure mit dem antiken Intaglio der Alexanderzeit wetteifern.

Valerio Belli

Edelsteinschneider in erster Linie war Valerio Belli, gen. Vicentino (ca. 1468—1546), der aus Vicenza stammte und in Padua lebte. Wie er aussah, zeigt der hübsche, aber ein wenig fade Künstlerkopf auf der Medaille (LXXVI 8), die als Selbstporträt gilt. Die Rückseite trägt einmal den Kopf der Arethusa von Syrakus, dann in plakettenartiger Nachbildung die Zeus-Quadriga vom Cameo des Athenion. Brieflich als Arbeit Valerios bezeugt ist der durchgeistigte Kopf des jungen Pietro Bembo (6), ein echtes Dichterprofil. Gewiss ist es ein Einfall von Bembo selbst, wenn er auf der Rückseite in antikischer Gestalt, ein zweiter Flaccus, unter Bäumen am Bachesrand gelagert, träumend und dichtend erscheint. Ein Prägestück, das wir Belli zutrauen möchten, ist der ganz gemmenartig geschnittene Kopf des Vittore Grimani, Prokurators von San Marco (5), und im Stil der antiken Gemmen halten sich auch die nicht wenigen frei erfundenen Idealporträts von historischen Persönlichkeiten des Altertums, Plato, Alkibiades, Kleopatra, Timotheos, Mithradates, Cicero u. a., die in zwei Serien, die eine etwa in Didrachmen-, die andere in Tetradrachmengrösse (1, 3, 4, 7 u. 9), vorliegen. Mit den zu ihrer Zeit sehr geschätzten, aber ziemlich akademischen und monotonen Kristallschnitten Bellis und seinen meist unmittelbar danach abgegossenen Bronzeplaketten sind diese hübschen Phantasiegebilde durch motivisch gleiche und ähnliche Reversdarstellungen verbunden und dadurch als sein Werk gesichert. Was man zum Vorteil dieser Spielereien sagen kann, ist, dass sie frei sind von gelehrter Pedanterie.

Cavino

Ganz anders geartet ist Giovanni Cavino (1500—1571). Ein echter Sohn des gelehrten Padua, erstrebt er archäologische Richtigkeit. Die römische Grossbronze ist sein Ausgangspunkt. Bekannt unter dem Namen »Paduaner« sind seine Römerimitationen, die geprägt sind, aber vielfach auch in gleichzeitigen Güssen vorkommen. Von den alten Stempeln haben sich eine ganze Anzahl erhalten. Es war humanistische Liebhaberei, die Cavino mit Hilfe seines gelehrten Freundes Alessandro Bassiano — beide dargestellt: LXXVI 14 — in diesen Prägungen betätigte. Aber bei der technischen Vollendung, die er seinen Produkten zu geben wusste,

konnte es nicht ausbleiben, dass sie zu Täuschungszwecken benutzt wurden. Noch bis in unsere Zeit hinein haben solche Paduaner, künstlich korrodiert und patiniert, die Sammler genarrt. Daneben hat Cavino eine ganze Reihe von Zelebritäten seiner Zeit und seiner Umgebung in seiner ebenso sauberen wie trockenen Manier in Stahl geschnitten. Auf den Rückseiten der Stücke wechseln römische Münzmotive mit ziemlich öden Kompositionen eigener Erfindung. Der Philosophieprofessor Passeri (12) hat den professoralen Einfall, die platonische Vorstellung von der ursprünglichen Einheit der beiden Geschlechter bildlich darzustellen, wobei eine Art von siamesischem Zwilling zustande kommt. Lorenzino de'Medici (11), der Mörder Herzog Alessandros, übernimmt die Dolche und die Freiheitsmütze von den Prägungen des Brutus. Das Stück ist merkwürdig als Ausdruck einer Anschauung, die nicht nur die Dichter bis auf Alfieri, sondern das gesamte damalige Italien, besonnene Historiker mit eingeschlossen, beherrschte. Lorenzino galt als zweiter Brutus. In der Tat war es unklare Schwärmerei für antike Heldengrösse, die den Tyrannenmord mitinbegriff, was den eitlen Neurastheniker zur Tat trieb. In Rom hatte er in einem Anfall von Zerstörungswut antiken Kaiserstatuen die Köpfe abgeschlagen. Seine Melancholie und sein bleiches Aussehen machten ihn den Zeitgenossen interessant. Nach der Tat floh er, lebte in Frankreich, in Konstantinopel und später, in ständiger Angst vor der Rache Cosimos, in Venedig, wo Cellini ihn sah, bis er 1548 einem Mordanschlag zum Opfer fiel.

Höchst bezeichnend für die schulmässige Atmosphäre, die Cavino umgab, ist eine seiner Christusmedaillen, die den platonischen Mythus von Poros und Metis schlankweg auf den Heiland deutet. Offenbar nach dem Worte »Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben« wird Christus in der Umschrift »PORVS CONSILII FILIVS« genannt. Im ganzen genommen ist das Kapitel Cavino eines der trockensten und unerfreulichsten der Medaillengeschichte. Pedanten nannte das junge Italien des Cinquecento kurzweg die lateinisch denkenden und lateinisch schreibenden Dichterprofessoren; lateinische Pedanterie — das ist auch die Signatur von Cavinos Produktion.

* * *

Mehr oder weniger freie Nachahmungen der Antike, darunter recht ansprechende, gibt es auch sonst noch, ohne dass man ihre Urheber nennen könnte. Der klassizistische Einschlag der Cinquecentoprodukte wird fühlbar, wenn man jene Arbeiten neben die des nur wenig älteren, ungleich geistreicheren Camelio legt. Auch das Stück 2 auf unserer Taf. LXXVI zeigt eine flüchtigere, genialere Hand als die Bellis oder gar Cavinos. Daneben wirkt der Monogrammist HB nahezu empiremässig, wenn er in einem stark reliefierten Herakleskopf (15) *HB* (Rückseite Herakles und das Nessoshemd) einen alexandrinischen Gemmentypus kopiert.

* * *

Als früheste Versuche, die antiken Münzen zu kopieren und zu variieren, sind uns die Prägungen der Sesto bereits begegnet. Merkwürdig ist die Behauptung Vasaris, schon Ghiberti

habe sich in der Nachbildung von antiken Münzen versucht. Als hervorragenden Imitator antiker Gepräge nennt Vasari dann weiter Valerio Marmita, und dem Giov. Giacomo Bonzagna wird noch in seiner Grabschrift eine besondere Fertigkeit im Nachahmen von Antiken nachgerühmt. Von Grecchettos Tätigkeit auf diesem zweideutigen Gebiet soll noch die Rede sein. Den Venezianer Gemmenschneider Luigi Anichini, einen Sohn des berühmten Francesco, erwähnt Aretino als Verfertiger einer Medaille mit dem Bilde des Mars. Ferner wird der Cremoneser Manierist Andrea Cambi-Bombarda (s. unten) seiner (bis jetzt nicht identifizierten) Antiken-Nachahmungen wegen gelobt.

Val. Marmita

G.G. Bonzagna

Anichini

XXI. MEISTER DER MEDAILLENPRÄGUNG

SERBALDI, CELLINI, BERNARDI DA CASTELBOLOGNESE, GRECCHETTO, ROSSI, DOMENICO DI POLO, POGGINI U. A. MEDAILLEURE DER MÜNZSTÄTTEN ROM UND FLORENZ

ROM. Bei Guazzalotti, Cristoforo di Geremia, Lysippus, Gambello, Caradosso, Gian-Cristoforo Romano u. a. hatten wir Gelegenheit, die Tätigkeit dieser Meister für die Päpste zu schildern. Schon Pisano hatte sich nach Ausweis eines Skizzenblättchens mit einer Papstmedaille getragen. In diesem Zusammenhang sei noch die merkwürdige Konsistoriumsmedaille Pauls II. von 1466 erwähnt, eine Prägung von nielloartig flachem Charakter, die auf der einen Seite das Konsistorium vergegenwärtigt, auf der anderen Seite Christus als Weltenrichter in einer schematisch streng angeordneten, sehr figurenreichen Darstellung gibt, die in der Vorgeschichte von Rafaels Disputa nicht übergangen werden sollte.

Alles das waren Gelegenheitsarbeiten von Meistern, die nur nebenbei von den Päpsten beschäftigt wurden. Selbst Caradosso stand, wie es scheint, in keinem festen Verhältnis zur päpstlichen Münze. In dem Florentiner Edelsteinschneider Pier Maria Serbaldi da Pescia, *Serbaldi* gen. Tagliacarne, der ausdrucksvolle Bildnisse Julius II. (LXIX 5 u. 6) in Stahl schnitt, lernten wir den ersten päpstlichen Münzmeister kennen, der sich mit der Medaille befasste, aber es blieb dahingestellt, ob er selbständig oder nach fremden Modellen arbeitete.[107a] Erst unter Clemens VII., 1529, wird der Posten des Stempelschneiders der Zecca in der Person Benvenuto Cellinis[108] mit einem Künstler besetzt. Der grosse Bonvenuto verdankt seinen Nachruhm nicht *Cellini* zuletzt der temperamentvollen Darstellungskunst, über die er als Schriftsteller verfügte, und die novellistischen Züge, mit denen er gerade die Entstehung seiner Medaillen auszuschmücken liebt, haben ihm einen Ruf als Medailleur verschafft, der durch die Arbeiten selbst nicht ganz gerechtfertigt wird. Cellini kam von der Münze zur Medaille. Worauf er sich selbst am meisten einbildete, waren Prägestücke. Die Technik hat er sich in Rom zu eigen gemacht. Als er 1519 dorthin kam, war Caradosso noch am Leben, und von ihm, den er bewunderte, hat der Florentiner gelernt, doch spricht er auch von »anderen Meistern«, und setzt hinzu: diese Stahlschneider seien die »wahren Lehrer der Künstler, die es im Münzenschlagen zu etwas bringen wollen«. Was er damals gelernt, hat Benvenuto später in einigen Kapiteln seiner »trattati« niedergelegt. Er spricht sehr instruktiv über Münzprägung und schildert anschaulich auch die kompliziertere Technik der Medaillenprägung. Wie bereits oben (Einleitung) bemerkt, kennt er den Vorteil erhaben geschnittener Stempel, »madri« (im Deutschen »Pfaffen«) genannt, die dazu dienen, durch Senken (Einschlagen) in Stahl den (negativen) Stempel herzustellen. Auch Teilpunzen zu demselben Zweck hat Cellini

gebraucht. Das Einschlagen geschah mit dem Hammer. Die Entstehung der Prägemedaille beschreibt Cellini vom Wachsmodell bis zur Ausprägung, die entweder ebenfalls mit dem Hammer geschah oder vermittelst der »Schraube«.

Als Vorarbeiten zur Medaille können die agraffenartigen »medaglie« für Hutschmuck gelten, die der junge Goldschmied für vornehme Herren lieferte, dann auch jene grossen Kardinalssiegel, in denen er den berühmten Lautizio zu überbieten suchte. Sie sind überfüllt mit Figürlichem und entbehren gänzlich der heraldischen Haltung.[109]

1529 brachte dem jungen Meister eine schöne Goldschmiedearbeit, die er Papst Clemens VII. zu Dank gearbeitet hatte, einen Ruf an die Münze, wo er als Stempelschneider bis 1535 aushielt und eine Reihe von ansprechenden Münzbildern lieferte. Bedeutender als der Kopf des Papstes ist das Münzporträt von Alessandro de' Medici (LXXVII 4), das er 1535 schnitt und dem er verschiedene wohlgelungene Rückseiten mit Heiligengestalten beifügte. Diese Prägungen wurden sehr bewundert, nach Vasari sogar »wie schöne Antiken« aufbewahrt.

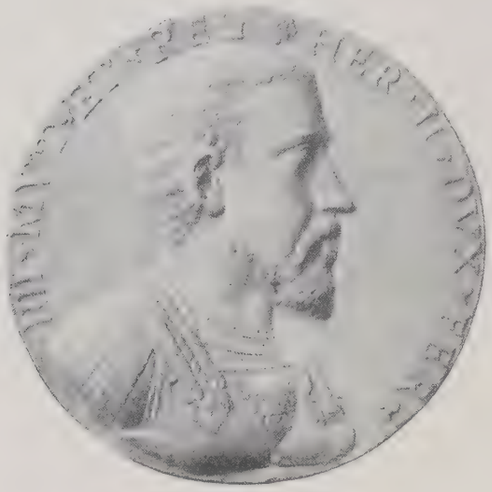


Abb. 42 (verkleinert)

Von den Medaillen, die Cellini zugeschrieben werden, sind nur vier gesichert. Für Clemens VII. schuf er 1534 ein sorgfältiges Stück mit einer Allegorie des Friedens: »ein Weibchen, mit den feinsten Kleidern angetan, das mit der Fackel in der Hand einen Haufen Waffen verbrennt«, daneben erblickt man die Kriegswut (lo furore), an den Tempel des Janus gefesselt (LXXVII 1). Ansprechender als diese frostige Erfindung ist der Vorwurf einer zweiten Medaille (1 a), die der Papst selbst angab: Moses schlägt das Wasser aus dem Felsen. UT BIBAT POPVLVS lautet die Beischrift, die sich auf den berühmten, von Papst Clemens erbauten Brunnen in Orvieto bezieht.

Den brutalen Kopf Herzog Alessandros de' Medici modellierte Cellini 1536 für eine Medaille in Wachs nach dem Leben und schnitt dann in Rom danach den Kopf in Stahl. Man muss seine eigene Schilderung lesen, wie ihm der Herzog, auf dem Bette liegend, eine Sitzung gewährt und seinen dabei anwesenden Vetter, den finsteren Lorenzino, spottend auffordert, über eine Rückseite nachzudenken, da er gelehrt und von schönem Geiste sei. Lorenzino verspricht es: »Es soll etwas werden, worüber die Welt staunt.« Kurze Zeit darauf ermordete er den Herzog. Wohl aus diesem Grunde ist das Stück niemals zur Ausführung gelangt; wenigstens ist es unter den vorhandenen nicht nachweisbar.

Bei Cellinis erstem Aufenthalt in Frankreich (1537) entstand die Medaille auf Franz I. (2). Der Kopf zeigt dieselbe outrierte Form wie Cellinis Büste von ihm, ist aber fraglos nicht ohne

Charakter. Das Faunische in der Erscheinung des allerchristlichsten Königs wird keineswegs verdeckt. Das war wohl der Grund, warum Benvenuto mit dieser seiner vielleicht besten Medaille keine Ehre eingelegt hat, jedenfalls ist es auffallend, dass er sie nirgends erwähnt.

Auf seiner zweiten Reise nach Paris (1540) arbeitete Cellini in Ferrara ein Porträtstück Ercoles II., das ihm ein Gnadengeschenk in Form eines Diamantrings einbrachte. Der Herzog war also zufrieden mit dem Stück, das die Grösse eines kleinen Tellers hatte, folglich nicht geprägt, sondern gegossen werden sollte. Wir kennen nur die Vorderseite davon in Gestalt eines Bronzegusses (3, verkleinert) nach dem schriftlosen Modell in Sammlung Goethe, sowie auch in einer beschrifteten Plaque in Sammlung Rosenheim, London (Abb. 42).[110] Danach zu urteilen, versagte des Künstlers Können in dem grösseren Durchmesser vollkommen. Das Bildnis ist ebenso öd in der Auffassung wie leer in der Form. Auf der — nicht mehr vorhandenen — Rückseite hatte Cellini sich selbst plagiiert, indem er die Friedensallegorie seiner Papstmedaille wiederholte. Der Anlass dazu war der Friede, den Ercole im Jahre zuvor vom Papst für die Kleinigkeit von 180 000 Dukaten erkauft hatte.

Abb. 43

Auf dem Wege nach Paris war der Künstler in Padua bei Pietro Bembo zu Gast, den er in der Eile der Durchreise ebenfalls, und zwar mit merklichem Interesse für den schönen Kopf in »Stucco von reinstem Weiss« modellierte. Auch die von Bembo selbst — offenbar in Erinnerung an das antike Münzbild der Silberprägung des Königs Mithradates — angegebene Rückseite, Pegasus im Myrthenkranz, skizzierte er in drei Stunden, aber die Stempel kamen nicht zustande, und das Stück ist wohl nie zur Ausführung gelangt.[111] Die bekannte schöne Medaille Bembos mit dem steigenden Pegasus, die allgemein dafür gilt, kann es nicht sein, denn sie ist nicht geprägt, sondern gegossen und stellt Bembo als Kardinal dar mit langem fliessendem Bart, während er in Padua, als er Cellini sass, den Bart kurz trug und noch nicht Kardinal war. Von ihr und mit einigen anderen verwandten Stücken wird noch weiter die Rede sein.

Noch haben wir endlich eines bemalten Wachsporträts Erwähnung zu tun, das Francesco de' Medici, den späteren Grossherzog, in nobler Auffassung, in schwarzem spanischem Kostüm vergegenwärtigt (Abb. 43). Nach dem uns erhaltenen Begleitbillett an seine Geliebte Bianca Capello hat »nostro maëstro Cellino« das Bildnis gemacht; »nehmt in ihm mein Herz«, schliesst der Verliebte. Als Urheber oder wenigstens Hauptmeister solcher bemalten Wachsbildwerke wird der Florentiner Antonio, gen. Cerajuolo, angesehen. Hervorragende Stücke dieser Art schuf später die Mailänder Medailleurschule, und im Ausgang des

Jahrhunderts exzellierte darin der in Deutschland vorwiegend am Kaiserhof tätige Antonio Abondio. Das in Florentiner Privatbesitz befindliche Stück von Cellinis Hand ist eines der frühesten und erfreulichsten seiner Art.

Bernardi da Castelbolognese Tommaso Perugino

Cellinis Nachfolger bei der päpstlichen Münze waren Giovanni Bernardi da Castelbolognese und Tommaso Perugino, gen. Fagiuolo. Bernardi (1496—1553) arbeitete noch unter Paul III. nachweislich bis 1545. Er teilt mit Valerio Belli den Ruhm des hervorragendsten Kristallschneiders. Wie dieser arbeitete er indes vielfach nach fremden Vorlagen. Die Mehrzahl seiner Kristallschnitte kennen wir nur aus Bronzenachgüssen in Plakettenform. Ein virtuoser Techniker, der er war, behandelte er gern grosse historische Szenen mit vielen Figuren. Auch als Medailleur wird er von Vasari gerühmt, und Cellini wünschte, mit ihm um die Wette arbeiten zu können; offenbar hat er von dem Rivalen technisch gelernt. Was wir Bernardi mit Sicherheit geben können, ist lediglich eine etwas mager behandelte Prägemedaille auf Clemens VII., die mit zwei verschiedenen Rückseiten (Josef und seine Brüder, Petrus und Paulus) vorkommt (LXXVII 5). Ganz anders sieht die grosse Gussmedaille auf die Krönung Karls V. in Bologna aus, die man, auf Vasari fussend, obwohl dieser sehr bestimmt und in diesem Fall offenbar gut unterrichtet von Prägung spricht, ihm hat zuweisen wollen. Dagegen wird ein grosses ovales Prägemedaillon Karls V. (Rückseite, Landung in Tunis, signiert Joañes B. F.), stark an seine Kristallschnitte erinnernd, Bernardi in der Tat angehören, ohne seinen Ruhm sonderlich zu vermehren. Dasselbe gilt für das runde Schaustück mit dem bartlosen Brustbild des Kaisers.[112] Der Flussgott im Vordergrund der rückseitigen Schlachtscene kehrt motivisch genau auf der signierten Prometheus (Tityos?)-Plakette Bernardis wieder, die nach einem grossen, übrigens auf eine Zeichnung Michelangelos zurückgehenden geschnittenen Stein gegossen ist. Vasari berichtet endlich von einer Medaille auf Kardinal Hippolyt de' Medici, die Bernardi in Stahl schnitt. Auch hat er Münzstempel für Alfons von Ferrara geliefert. Für ein Porträt Bernardis gilt das Bild eines jungen Mannes mit müden Zügen von Parmigianino in Neapel. Die schön getriebene »medaglia« mit einer Leda, die er als Hutagraffe trägt, wird wohl sein eigenes Werk sein.[113]

Cesati

Vielleicht der bedeutendste Meister der Prägemedaille ist Alessandro Cesati, nach seinem Geburtsort Cypern il Grecchetto genannt (gestorben nach 1564). Er gehörte zu den gesuchtesten Stempelschneidern seiner Zeit, und angesichts der brillanten Technik, mit der er den Stahlschnitt handhabte, ist sein von Vasari bezeugter Ruhm einigermassen begreiflich. Die Virtuosität im Tiefschnitt verdankt er seiner Übung im Steinschneiden, worin er Meister war. Durch die Gunst des Kardinals Farnese kam er 1540 an die päpstliche Münze und verblieb an dieser Stelle bis 1563, konnte jedoch daneben auch für andere Münzherren arbeiten, so namentlich für die farnesische Münze in Parma. Von Papst Paul III. hat er ein Medaillenporträt (LXXVII 7) geschaffen, das der pontifikalen Würde nicht entbehrt und an Pracht

der äusseren Ausstattung kaum zu überbieten ist. In der theatralisch konzipierten Rückseite: Alexander der Grosse vor dem Hohenpriester, huldigt Grecchetto dem pathetischen Manierismus, den man zu seiner Zeit mit dem Schlagwort »la bella maniera di Michelagnolo« zu rechtfertigen suchte. Ebenso gewandt bewegt er sich übrigens auch in klassischen Formen. Der Ganymed (LXXVII 6) könnte von einem französischen Klassizisten des Empire herrühren, und die Securitas (9) variiert mit Grazie ein römisches, indes sicher auf hellenistische Erfindung zurückgehendes Münzbild. Die klassische Neigung des geborenen Cyprioten spricht sich in den griechischen Beischriften aus, auch exzellierte er in Nachbildungen oder Nachahmungen antiker Münzen, die man in einer kleinen Gruppe antiker Idealbildnisse wiedererkennen wollte.[114] Die allegorische Komposition LXXVII 10, Prudentia hält Fortuna am Schopfe fest, die hauptsächlich auf Grund der griechischen Legende unter den Arbeiten Grecchettos aufgeführt wird, ist von Zacchi entlehnt. Ob Grecchettos Medaille auf Kardinal Farnese, die Vasari ein köstliches Werk nennt, identisch ist mit der gewöhnlich dafür gehaltenen (LXXVII 8), ist recht fraglich.

Im übrigen genügt es, hier die Namen der bekanntesten Stempelschneider der päpstlichen Münze: Giov. Giacomo Bonzagna (1508—1560), Gianfederigo Bonzagna (gestorben 1586), Lorenzo Fragni, gen. il Parmense (gestorben nach 1618), Niccolo und Emilio de Bonis, den Monogrammisten C. S., Giorgio Rancetti (gestorben 1611) und Cambio, unter denen zwischendurch auch einmal Cavino auftaucht, mit Namen zu nennen und im übrigen auf die Zusammenstellung ihrer Prägungen auf Taf. LXXVIII zu verweisen. Sie alle unterliegen mehr oder weniger der an Ort und Stelle ausgebildeten Handwerkstradition, die das Individuelle nahezu auslöscht. Es sind durchweg geschickte Techniker, zum Teil sogar Routiniers, aber nicht mehr. Eine nicht geringe Anzahl Papstmedaillen, darunter nicht die schlechtesten (LXXIX 1—4), bleibt überdies anonym.

Bonzagna
Fragni
de Bonis
C. S.
Rancetti
Cambio

Der einzige, Giovan Antonio de' Rossi aus Mailand, dessen Tätigkeit in Rom in die Jahre 1555 bis 1574 fällt, verdient vielleicht, dass man bei ihm verweilt. Zum mindesten war er ein guter Porträtist, und der schlaue Fuchskopf Pius' IV. (LXXIX 5) lag ihm ebenso wie der derbe Bauernschädel Pauls IV. (6). Besser noch als das auf den Bund des Papstes mit Spanien und Venedig gegen die Türken geschlagene Prägestück (8) veranschaulicht das dezent getönte Modell des Papstbildnisses (Abb. 44) die Handschrift des Künstlers.[115] Seine grösseren Gusstücke, von denen eine Medaille Heinrichs II. von Frankreich die bedeutendste ist, weisen auf die Herkunft de' Rossis von der Mailänder Schule.

de' Rossi

Abb. 44

FLORENZ. Ähnlich wie Cellini war abwechselnd in Rom und Florenz tätig der vielseitige Francesco di Girolamo dal Prato (gestorben 1562), von dem Vasari zwei Medaillen nennt: eine auf Papst Clemens VII. (LXXX 1), die leider nur in einem stark überarbeiteten Exemplar bekannt ist, und eine andere auf Alessandro de' Medici (2), die wir in einem sehr lebendigen Porträtstück wiedererkennen möchten, das rückseitig Perseus über das Meer schreitend zeigt.[116] Francesco hat »zu seinem Ruhme« auch »höchst anmutige« Kleinbronzen geschaffen, die in den Besitz Alessandros übergingen. Den statuarius erkennt man in der Art, wie er die Einzelfigur in das Rund der Medaille stellt.

Francesco di Girolamo dal Prato

D. di Polo

Domenico de' Vetri, gen. D. di Polo, kam gleichfalls von der Glyptik. Er war Schüler des berühmten Corniole. Den Stahlschnitt lernte er von Pier Maria Serbaldi, den wir als geschickten Techniker von der päpstlichen Münze her kennen. Die geprägten Medaillen Alessandros de' Medici, die Domenico nach Vasari arbeitete,[117] wird man unbedenklich in den trefflichen Porträtstücken mit dem Zeichen des Planeten Mars sowie einigen verwandten zu erkennen haben (LXXXII 1, vgl. 3). Nach Vasari schnitt er auch das »göttlich schöne« Medaillenbildnis Grossherzog Cosimos I. (2) angeblich mit dem Tierkreis auf der Rückseite, offenbar eine Verwechslung mit einem Prägestück, dessen Kehrseite das Sternbild des Steinbocks trägt. Es ist dies das Münzbild des Augustus. Was es hier bedeutet, ist klar. So wie Octavian dem ermordeten Caesar, so folgte dem ermordeten Alessandro der neue Augustus: Cosimo. Die Medaille gibt also in gewissem Sinne eine Antwort auf die Prägung, die den Mörder Lorenzino als anderen Brutus feiert. Die servile Sprache, dazu die leere Pose in dem offiziellen Bildnis Cosimos kennzeichnen diese Prägungen als Produkte jenes neuen Geistes, der mit dem ersten Grossherzog wie im Leben der Stadt Florenz so in der Kunst ihren Einzug hielt; die persönliche Erscheinung unterwirft sich der hispanischen Etikette, dem Hofzeremoniell.

Poggini

In der »guardaroba« Grossherzog Cosimos arbeitete Cellini zusammen mit den Gebrüdern Poggini, von denen er mit einiger Herablassung so spricht, als hätten sie lediglich seine Entwürfe ausgeführt. Gianpaolo, der Ältere, geboren 1518 zu Florenz, gestorben 1582 zu Madrid, der mit seinem Bruder zusammen 1556 als Stempelschneider bei der Florentiner Münze angestellt wurde, auch für Philipp II. in Brüssel arbeitete und später ganz in dessen Dienste trat, hat gelegentlich eine Medaillenrückseite, nämlich die Pax, von Cellini übernommen, erweist sich aber im übrigen als tüchtiger Graveur, der unter anderen das ausgezeichnete offizielle Münz- und Medaillenbild Philipps festgelegt hat (LXXX 3—7).

Bedeutender und beweglicher war sein auch als Bildhauer bekannter Bruder Domenico (1520—1590). Unter den zahlreichen Medaillen, die wir von ihm besitzen — darunter solche auf Kardinal Hippolyt d'Este (LXXXI 3), den zweiten dieses Namens, ferner auf den Geschichtschreiber Benedetto Varchi und eine posthume auf Lodovico Ariosto (5) — ragt hervor das grosse Prunkstück, mit dem Cosimo I. sich als Gallier- und Türkenbesieger

im klassizistischen Stil des römischen Triumphalreliefs feiern liess: ein Paradestück ausgeführter, delikater Wachsbossierung (1). Ebenfalls ein antikes Motiv verwendet die Gussmedaille auf den besonders als Übersetzer bekannten Autor Lodovico Dominichi (4 u. 7). Ihre flüssige Technik überrascht um so mehr, wenn man die harten Prägestücke, die Domenico für Cosimo schnitt, in Betracht zieht. Seine Art ist im übrigen leicht kenntlich an dem für die Wachstechnik so charakteristischen dicken Perlkreis und dem breiten, überstehenden Rand.

Für die Grossherzoge Franz I. und Ferdinand I., sowie des letzteren Gemahlin Christine von Lothringen war Michele Mazzafirri (1530—1597) als Münzstempelschneider reichlich tätig, und seine harten Prägemedaillen verleugnen nicht sein Metier (LXXXII 5, 6 u. 7). Aber bisweilen zeigt er doch, was dem Stahl in sorgfältiger Arbeit an besonderem Reiz abzugewinnen ist. Eine Leistung wie das reich geschmückte Schaustück der Grossherzogin Christine mit seiner originellen Rückseite (7) warnt vor Hyperkritik. Sofern das unsignierte Stück richtig ihm zugeschrieben wird, nähert er sich darin auffallend der eleganteren Manier seines Nachfolgers an der Münze, dem aus der Nähe von Como stammenden, um 1580 geborenen Gaspare Molo.[118] Dieser hatte in Mailand als Goldschmied und Graveur gelernt, wurde von Ferdinand I. nach Florenz berufen und fungierte dann unter Cosimo II. seit 1609 an der Münze als Stempelschneider, verliess aber, verärgert durch die Rivalität eines Deutschen namens Kolb, 1611 den Dienst des Grossherzogs. Nachdem er als Münzgraveur in Mantua, Guastalla und Castiglione gearbeitet hatte, fand er 1623 in Rom eine Anstellung als Stempelschneider an der päpstlichen Münze. Er starb daselbst 1640. Seine besten Arbeiten auf dem Gebiete der Prägemedaille zeigen das Vorbild des glänzenden Franzosen Guillaume Dupré, mit dem Molo irgendwie in Verbindung gestanden haben muss. Auf dem effektvollen Medaillon der Maria Magdalena von Österreich, Gemahlin Cosimos II., das Dupré modellierte, finden sich neben seiner Signatur auch die Initialen Molos an versteckter Stelle, nämlich im Spitzenkragen, angebracht. Offenbar hatte also Molo Anteil an der Arbeit; wahrscheinlich ist das feingestochene überreiche Kostüm sein Werk. Dass niemand anders als er sich hinter der Signatur verbirgt, beweist der Umstand, dass er Duprés Porträt der Grossherzogin sowohl wie auch dasjenige Cosimos in Gestalt von zwei meisterhaft geschnittenen Prägemedaillen kopiert hat. Ohne viel stilistische Skrupel übertrug er die pompöse Gussmedaille des Franzosen unmittelbar in den Stahl (8). Selbständiger und mehr im Geiste der Prägemedaille verfuhr er in dem Witwenporträt der Grossherzogin (9), dessen Rückseite mit dem Paradiesvogel von apartem Geschmack zeugt. Was Molo später im Dienste der Päpste arbeitete — unter anderem hat er im Auftrag Urbans VIII. eine fortlaufende Serie von Papstmedaillen geliefert — verrät wohl den gewandten Techniker, geht aber über das handwerksmässige Mittelmass nicht hinaus und nähert sich bereits bedenklich der maschinenmässigen Produktion der späteren Medaillenindustrie.

Mazzafirri

Molo

G. R. F. Nach Florenz gehört auch der etwas ältere Monogrammist G. R. F., der mit Gasparo Romanelli von Aquila identifiziert wird. Das frische Prägestück des Florentiner Gelehrten Pietro Vettori (10) — Rückseite Streit des Poseidon mit Pallas — zeugt von einer leichten, sicheren Hand.

Hier findet weiter der in Verona geborene und am Hofe Franz' I. von Frankreich als Gemmenschneider und Medailleur tätige und ob seiner persönlichen Eigenschaften nicht *Nassaro* weniger als seiner vielseitigen Talente wegen geschätzte Matteo dal Nassaro (1515—1548) seine Stelle, da das Beste, was er gemacht hat, abgesehen von einigen ausgezeichneten Porträtgemmen, seine Prägemedaillen sind.[119] Wir besitzen treffliche Jugendbildnisse des französischen Königs von ihm, und auch in seiner späteren Erscheinung mit dem stattlichen Bart ist der König von Matteo glücklich erfasst und in flotter Manier in Eisen geschnitten worden (11). Die minutiöse Ausführung der Rückseiten — einmal erscheint in Talergrösse die ganze Schlacht bei Marignano — verrät das mikroskopisch geschulte Auge des Gemmenschneiders. Grosszügig und uneigennützig, eine sonnige Künstlernatur wie er war, scheint Matteo allezeit sieghaft gewesen zu sein; spricht doch selbst der so eifersüchtig auf seinen eigenen Ruhm bedachte Cellini, der ihm in Paris näher trat, anerkennend von ihm. Voll seines Lobes ist Vasari. Als Träger der reifen italienischen Kunstanschauung und Technik ist Nassaro in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung für die Entwicklung der Glyptik und der Stempelschneidekunst in Frankreich nicht zu unterschätzen.

Venedig. Stempelschneider, wie die Vorhergehenden, war auch der seit 1535 bei der *Spinelli* Zecca in Venedig angestellte Andrea Spinelli. Wenn er auf einer (ursprünglich geprägten) Medaille den Antonio Mula, den Gouverneur von Candia, seinem Freund und Amtsbruder Antonio Trevisani im römischen Münztypus der Concordia Augustorum entgegentreten lässt (LXXVI 17), so ist das nur eine vorübergehende Anwandlung. In seinen sonstigen Arbeiten für das venezianische Patriziat (16) ist ihm die Antike völlig Hekuba.

Leopardi Dass Alessandro Leopardi, der Goldschmied, bekannt als Meister des Sockels des Colleoni und der Flaggenmasten von San Marco, für die Zecca gearbeitet hat, ist urkundlich überliefert.

XXII. GRUPPE DES KARDINALS BEMBO UND VERWANDTES. – PASTORINO U. A.

Eine Gruppe von Meisterwerken der Medaillenkunst bilden die fünf oder sechs Stücke, die sich mit der oben bei Cellini erwähnten Medaille des Kardinals Bembo zusammenordnen lassen. Die äusseren Gründe, die gegen Cellini sprechen, wurden oben dargelegt, und auch stilistisch finden sich keine Verbindungslinien mit den gesicherten Arbeiten des Florentiners. Es ist zweifelhaft, wo die Gruppe zu lokalisieren ist, aber so viel lässt sich sagen, dass die Arbeiten Vorläufer einer Entwicklung sind, die im Norden Italiens, nämlich in Venedig und in Mailand, kulminiert. Es handelt sich um folgende hervorragende Stücke: die drei Kardinäle Bembo, Trivulzio-Scaramuzza und Karl von Lothringen, sowie Pietro Piantanida (LXXXIII 1, 2, 3. u 4). Zu diesen von Hill[120] in überzeugender Weise zusammengestellten Stücken kommen als fünftes und sechstes hinzu: eine zweite veränderte und kleinere Fassung der Trivulzio-Medaille und Giov. Francesco Martinione (5).[121] Was die Gruppe stilistisch zusammenhält, ist die delikate und soignierte Behandlung des Reliefs, die sich in weichen Übergängen von Form zu Form und von der Form zum Fond bewegt. Ein feines Stilgefühl für das Medaillenmässige beherrscht sie. Kühle und vornehme Haltung bezeichnet die Porträts, Leichtigkeit und Grazie die rhythmisch fein bewegten und ponderierten Draperiefiguren der Rückseiten. Prudentia mit dem Spiegel ist zwei Stücken (2 u. 3) gemeinsam; die Fides Catholica, die jener schwesterlich gleicht, kehrt auf 4 und 5 wieder, und in etwas plumperer Gestalt wiederholt sich das schöne Motiv auf einer Medaille des Don Alonso Pimentelli, die auf Mailand weist. Karl von Lothringen, 1547 Kardinal, war einer der Hauptvorkämpfer der Gegenreformation in Frankreich. Den Kardinal Scaramuzza-Trivulzio kennt man von Rafaels klassischem »Porträt eines Kardinals« in Madrid, dessen richtige Benennung die vorliegende Medaille ermöglichte. Nicht weiter bekannt ist Pietro Piantanida, doch ist es wahrscheinlich, dass er der bekannten Mailänder Familie dieses Namens angehört, und auch der Arzt Francesco Martinione stammt dorther. Was für Cellinis Autorschaft angeführt wird, ist der Umstand, dass die Charaktere und die eigenartigen triskelisförmigen Trennungszeichen der Schrift dieselben sind wie auf dem freilich sehr viel plumperen Medaillon Herkules' II. (Abb. 42) von Benvenutos Hand. Gehörten die feinen Arbeiten also wirklich ihm, so wüchse er als Medailleur beträchtlich. Sein Einfluss auf die gleichzeitige Medaillenkunst wäre alsdann nicht gering anzuschlagen. Wir setzen aufs Geratewohl zwei weitere Medaillen auf unsere Tafel, die veranschaulichen, in welchem Grade dies der Fall war. Nummer 6, Kardinal Lomellini, ist leider nicht intakt, aber die Draperiefigur auf der Rückseite lässt den Zusammenhang mit den übrigen klar erkennen.[121a] Das Stück ist datiert

HN 1569 und trägt auf der Rückseite am Ende der Umschrift das zweifelhafte Monogramm HN. Deuteten Trivulzio, Martinione und Piantanida auf Mailand, so könnte auch Lomellini, der Genuese war, dorthin gehören. Die reizende Faustina (7) freilich nennt sich auf ihrer Medaille stolz eine Römerin. Wir haben in ihr eine von jenen liebenswürdigen und gefälligen Schönen vor uns, die nicht nur durch körperliche Reize entzückten, sondern ebenso durch Anmut des Geistes zu fesseln verstanden, und für die das damalige Rom berühmt war: eine von den Hetären grossen Stils vom Schlage jener,

Die Macht besessen, Kaiser zu besiegen
Und Päpste knien sah'n zu ihren Füssen.

»Cortesana Romana«, so nannte sich wie mit einem Ehrentitel die schöne Imperia noch in ihrer Grabschrift. Wer es war, dessen Glück diese Faustina machte, wissen wir nicht; es muss indessen ein sehr hoher Herr gewesen sein, wenn anders die pompöse Leda mit der Umschrift SI IOVI QVID HOMINI einen Sinn hat. Aber ihre römische Herkunft schliesst nicht aus, dass ein Norditaliener ihre Medaille gemacht hat.

Wir stehen hier am Ausgangspunkt einer Entwicklungsreihe, die in der gepflegten und
Abondio geschmackvollen Produktion des später in Deutschland tätigen Antonio Abondio kulminiert, um mit dessen Sohn Alessandro in den niederländisch-italienischen Zeitstil des 17. Jahrhunderts einzumünden. Abondio ging von Mailand aus. Aber auch in Venedig werden wir eine Reihe von Arbeiten feinen Stils finden, die viel von der Noblesse der Kardinal-Bembo-Gruppe an sich haben.[122]

Pastorino PASTORINO UND VERWANDTES. Der grosse Modemedailleur der Hochrenaissance, der drei Jahrzehnte hindurch ganz Mittelitalien mit seiner gefälligen, aber nichts weniger als starken Kunst in Kontribution setzte, war Pastorino di Giovan Michele di Pastorini. Geboren 1508 zu Castelnuovo im Gebiet von Siena, betätigte er sich als Maler, Glasmaler, Stukkateur, Münzgraveur und Medailleur, indem er »launenhaft und erfinderisch« von einem Metier zum anderen übersprang. Er versah die Münze von Parma mit Stempeln und schnitt für Herkules II. von Ferrara hübsche Münzen. Später (1574) sehen wir ihn in der gleichen Tätigkeit in Novellara und Bologna. Endlich (1576) fasste er in Florenz festen Fuss, wo er 1592 hochbetagt das Zeitliche segnete. Er war ein unermüdlicher und erfolgreicher Porträtist. Nach Vasari konterfeite er die ganze Welt, Fürstlichkeiten und Zelebritäten, aber auch gewöhnliche Leute. Eine Spezialität von ihm waren Porträtmedaillons in bemaltem Stucco, die Vasari besonders rühmt. Medaillen kennen wir heute etwa zweihundert von ihm. Nach Ausweis noch vorhandener Modelle sind sie in weissem Wachs bossiert. Charakteristisch für diese seine Technik ist der auf einer Leiste erhöht aufgesetzte Perlkreis, der erlaubt, mit der Reliefhöhe des Brustbildes kräftiger ins Zeug zu gehen. Man erkennt hieran seine Arbeiten von weitem, und überdies tragen sie fast durchweg die Signatur · P · am Armabschnitt. Die Produktion beginnt 1540 und reicht bis 1578; die Hauptmasse fällt in die Jahre

1554 bis 1561. Ausser Zeitgrössen, den uomini famosi von Siena und Reggio, Ferrara und Florenz, waren es hauptsächlich die Häuser Este, Farnese und Medici, die den Künstler beschäftigten. Seine eigentliche Begabung wies ihn auf das Damenporträt. In seiner Jugend hat er den schönen Frauen von Siena und Umgebung mit seiner Kunst reichlich gehuldigt, und die grosse Zahl von alten Bleigüssen, die wir von diesen hübschen Damenbildnissen kleineren Durchmessers besitzen, lässt darauf schliessen, dass die Stücke auch zu Verkaufszwecken vervielfältigt wurden, ähnlich wie die Bildnisstudien der Modemaler von heute in graphischen Vervielfältigungen verbreitet werden. Bald aber entwickelt sich der Künstler zum Conterfetter der grossen Welt. Er war der geborene Hofmedailleur, und nichts lag ihm so wie höfisches Wesen und höfisches Kostüm. Er ist ein Meister der grossen Toilette. Die reiche Coiffure mit Perlen und Schleiertuch, Spitzen und Krausen behandelt er virtuos, und das en cœur wird bei ihm zur Regel. Die Fülle der Aufträge beweist, wie sehr der Künstler dem Geschmack der Zeit zu schmeicheln verstand; er muss ein Liebling der Frauen gewesen sein. Wie kein anderer wusste er den hohen Damen das gewünschte fürstliche Air zu verleihen, und selbst die honetten Bürgerstöchter werden unter seiner geschickten Hand unvermerkt zu Principessen. Mit seiner Camilla Martelli de' Medici, der stolzen und unglücklichen zweiten Gemahlin Cosimos I., hat er den Typus der Fürstin-Mutter geschaffen; die majestätische Isabella Manfro (LXXXIV 5), die vornehme Marchesa Girolama Sacrata (LXXXV 2) aus altferrarischem Geschlechte und Girolama Farnese, Gräfin von Sanvitale (LXXXV 8), sind weitere hervortretende Erscheinungen dieses exklusiven Kreises. Gute Damenporträtisten versagen gewöhnlich vor der Aufgabe, die der Männerkopf stellt. So fallen denn auch die männlichen Bildnisse Pastorinos erheblich ab gegen seine weiblichen. Der Mangel einer tiefer eindringenden Charakteristik wird hier durch die obligate vornehme Allüre keineswegs ausgeglichen. Immerhin besitzen wir von Pastorino mehr als ein Männerbildnis, dem man zum mindesten Noblesse und Haltung nicht absprechen kann. So steht Hippolyt d'Este (LXXXIV 10), der berühmte Kardinal, als vollendeter Hofmann im Medaillenrund, und von Meister Tizian (LXXXIV 2) gibt Pastorino ein Bild voll Geist und Leben. Freilich, wenn man ermessen will, wie weit es geschmeichelt ist, so muss man sich gegenwärtig halten, dass der Meister, als er Pastorino sass, ein angehender Siebziger war. Glaubhafter ist das Bild Herzog Wilhelms von Mantua (9); seine unmittelbare Haltung überzeugt den Beschauer ohne weiteres. Pastorinos letzte Bemühungen galten der Bianca Capello anlässlich ihrer Vermählung mit Grossherzog Franz I. von Florenz. Die gefeierte Schöne war damals über ihre erste Jugend weit hinaus und von ihren üppigen Reizen, mit denen sie nicht geizte, hat der Medailleur einen hinlänglichen Begriff gegeben.

Pastorinos Porträtstücke sind fast durchweg einseitige Plaquen. Nachdem das Wachsbildnis und das Stuccomedaillon Selbstzweck geworden war, beschränkte man sich darauf, auch die danach gegossene Medaille einseitig zu belassen. Das Interesse an der eigenen Per-

son überwiegt, und die Medaille wird ausschliesslich Porträtstück. Wo Pastorino eine Rückseite anbringt, ist diese entweder fremde Anleihe oder sie bleibt herzlich unbedeutend. Ob die flotte Komposition der guten Medaille auf den ferraresischen Schatzmeister Battista Sarraco (LXXXIV 1) wohl eigene Erfindung ist? Pastorino seinerseits hat auf den wenig späteren Domenico Poggini stark eingewirkt. Aber der Einfluss des Sienesen erstreckt sich weiter auf die lombardische Schule und wirkt noch später bei dem Franzosen Dupré deutlich nach.

Man hat Pastorino den Bronzino der Medailleure genannt. Das stimmt nicht recht. Ihm fehlt ganz und gar das monumentale Bedürfnis des Michelangelo-Schülers, und was jenem abgeht, die anmutige Leichtigkeit, »grazia«, besitzt er dafür in hohem Grade.

Vielfach in einen Topf mit Pastorinos Arbeiten geworfen wurden die ungleich feineren ✝ eines Meisters, der mit dem Monogramm ✝ zeichnet. Dank den Bemühungen Hills[123] kennen wir etwa sechs Arbeiten von ihm, darunter ein Porträtstück des Kardinals Bembo mit halblangem Bart, sowie das besonders gelungene Doppelbildnis des Ottavio Farnese und der Margarete von Parma (LXXXVII 7), eine Hochzeitsmedaille, die das Problem des gepaarten Porträts aufs glücklichste löst. Den bekannten Stücken fügen wir noch die signierte Medaille Karls V. (6) zu. Hill dachte bei dem Monogramm an den päpstlichen Münzmeister Tommaso Perugino, tätig 1534 bis 1541, was zu der Entstehungszeit der Medaillen (zirka 1540) stimmen würde.

* * *

Einige kleinere, meist nur von einer Arbeit bekannte Meister finden sich auf Taf. LXXXVII
Mazzinghi zusammengestellt, so der nüchterne Giovanni Mazzinghi (2), der die Signatur MEA führt
Santacroce (Pomponazzo um 1500), der originelle Girolamo Santacroce (1) (Jacopo Sannazaro,
L : N · F Neapel um 1520), der Monogrammist L : N · F (4) (Gianbattista Pisani) und endlich der
APΣEN Meister *APΣEN* (5) (Giovanni Bresciani), der durch die griechische Signatur seine Gelehrsamkeit erweist, womit die Pedanterie seiner Arbeit im Einklang steht.

XXII. VENEZIANISCHE BILDHAUER

Reicher und bedeutender als in Mittelitalien ist die spätere Entwicklung der Gussmedaille im Norden. Mailand und Venedig sind im 16. Jahrhundert die Brennpunkte. Ist es dort die starke Persönlichkeit eines einzelnen Meisters, Leone Leonis, welcher der ganzen Produktion weit über die Stadt hinaus einen bestimmten Stempel aufdrückt, so macht sich hier an der Lagune anfänglich noch die Nachbarschaft der alten Werkstatt Donatellos in Padua bemerkbar, dann aber entfaltet die aufblühende Bildhauerschule Sansovinos ihre Eigenart.

War es im alten Ferrara, in Urbino und Rimini das Höfische und Ritterliche, in Florenz das vorgeschrittene und gehobene Bürgerliche, das den Charakter der Medaille — nicht nur des Medaillenporträts — bestimmte, so finden wir in Venedig als Grundzug das Nobel-Patrizische, und dieser Zug zum Aristokratischen, Repräsentativen ist es, der die venezianische Medaille mit der grossen Kunst in der Lagunenstadt verbindet. Bedauerlicherweise bleibt auch hier ein Gutteil der besten Arbeiten anonym. So ansprechend das Bildnis des Bischofs von Famagusta Mattia Ugoni (LXVII 4), oder das des Buchdruckers Aldus Manutius (LXVII 7) (auf der Rückseite das einer Titusmünze entlehnte Signet der Druckerei) wirkt: wer diese Stücke verfertigt hat, bleibt dunkel. Das beste darunter, das uns den Charakterkopf des Riccio (6) überliefert und zugleich an dessen Hauptwerk, den berühmten Bronzekandelaber im Santo, erinnert, ist kein Selbstporträt, wie man meinte, sondern erheblich später entstanden.[124] Gern wüsste man, wer die beiden Grimani, Pietro, den Johanniter, und Antonio, den späteren Dogen (LXXXVI 1 u. 2), so lebendig konterfeit hat. Wer es auch war, er schöpfte noch aus der frischen Quelle des Quattrocento. Nicht einmal sicher venezianisch sind die beiden Schaumünzen auf den in Venedig besonders gefeierten Fastenprediger Cornelio Musso (XCV 2, 4, 5), der 1544 Bischof von Bitonto wurde. Auf die beiden Angelpunkte seines Lebens, Dichtkunst und Philosophie, deuten die Rückseiten mit dem pompös gegebenen Vogel des Apollo (4) und dem antiken Philosophen (5). Mussos Lehrer in der Rhetorik war Bembo. An die Kardinalsmedaille Bembos und deren Gruppe erinnern in etwas auch die beiden Schaumünzen Mussos. Und dasselbe ist der Fall bei der noblen Medaille des gelehrten Paduaner Minoritenpaters Urbano Bolgiano (LXVII 5).[125]

Festeren Boden gewinnen wir mit dem Porträtstück des Presbyters Marcus (LXXXVI 3), dessen Signatur »Johannes Faletro« auf den Wachsbildner Giovanni Falieri gedeutet wird.[126] *Falieri*
Die kraftvoll modellierte Rückseite mit dem Stier ist durch die antiken Münzen von Phygela inspiriert. Hier reihen sich ungezwungen zwei von ein und derselben Hand, einer kräftigen *Mstr. des*
Bildhauerhand herrührende Stücke an: der Chirurg Battista da Vigo (Rückseite Hand mit *Vigo*

Knochensäge und Sykomorenzweig, darunter Mutterspiegel), sowie Giuseppe Colloredo (Rückseite Statuenmotiv venezianischen Charakters): LXXXVII 9 u. 10.

Wie ein Meister der Plakette, der von Padua herkam, sich mit der Medaille abfand, veranschaulicht Girolamo Donato (LXXXVIII 1). Die sehr überlegt komponierte Gestalt
Riccio eines schlafenden Jünglings hat in der gewöhnlich dem Riccio zugeschriebenen Plakette der »Baumkultur« ein Gegenstück, und in seinem Kreise dürfte, wie Fabriczy sah, auch der Urheber der feinen Medaille zu suchen sein.

Ein Jahrzehnt später etwa arbeitete ein anderer Abkömmling der Paduaner Gusshütte in Venedig eine Serie von Medaillenporträts mit statuarischen oder plakettenmässigen Motiven auf der Rückseite, die man früher unter dem Namen des »Meisters von 1523« vereinigte (LXXXVIII 2—4). Die kräftig reliefierten und einfach silhouettierten Brustbilder von leicht theatralischer Haltung verraten ebenso wie die auf leeren Grund gestellten Figuren das Formempfinden eines Bildhauers, das dem des Fra · An · Brix · (s. oben S. 59) einigermassen verwandt ist.[127] Zu diesen Stücken gesellt sich das grosse Medaillon des Altobellus Averoldus, Bischofs von Pola (5). Seine skizzistische Wachstechnik, zumal die figürliche Rückseite mit der entschleierten Wahrheit, deutet auf einen Erzgiesser von der Art der Paduaner, und der Gedanke, hinter unserem Anonymus verberge sich der Schöpfer des grossen, eben von diesem Averoldo gestifteten Bronzekandelabers in San Marco, Maffei
Olivieri Olivieri, ist recht einleuchtend.[128] Zu den äusseren Gründen, die sich dafür anführen lassen, kommt hinzu, dass ein so eigenartiges Bewegungsmotiv wie der weibliche Akt der Venezia auf der Rhenieri-Medaille (3) in einer Kleinbronze des Olivieri, dem Adam mit dem Spaten in Berlin, wiederkehrt.

Die Entstehung der Olivieri-Gruppe ist in die Jahre 1523 bis 1530 zu setzen. Wiederum zwei Jahrzehnte später fällt ein grösserer Komplex von vornehmen Porträts, die uns mitten in den künstlerischen Freundeskreis des Tizian hineinführen (LXXXIX). Da haben wir in stark idealisierter Gestalt die Geliebte des Aretino, Catharina Sandella (2), und ihre hübsche Tochter mit dem romantischen Namen Adria, »DIVI PETRI ARETINI FILIA« (3), an der der sonst nichts weniger als sentimentale Vater mit zärtlicher Liebe hing, weiter Tizians vielgefeierte Freundin Elisabetta Quirini (4), ein Frauenbild von nahezu klassischer Schönheit, den Kriegsmann Pier Maria Rossi, Grafen von San Secondo (6), den Brescianer Poeten Jovita Rapicius (7) und dessen Bruder in Apoll Trifon Gabrielli, ferner Francesco Badoër nebst dessen Frau Helena Diedo und endlich die Brüder Trincavelli (8), von denen der eine, Vettore, Professor in Padua, sich als Arzt und Übersetzer einen Namen gemacht hat. Besonders charakteristisch für die ganze Reihe ist Francesco Commendone, der spätere Kardinal (1), und dank der fortschreitenden Forschung[129] lässt sich die Reihe noch erheblich verlängern. Anzufügen wäre vielleicht noch Ettore Podochataro (LXXXVI 4), und sicher gehört hierher das feine — posthume — Porträtstück auf Giovanni Medici delle bande nere (LXXXIX 5). Ein Vergleich

dieses Porträts mit Graf Pier Maria Rossi (6) und des »folgore di guerra« auf der Rückseite mit der ebenso malerisch gehaltenen der Rapicius-Medaille (7) überhebt uns umständlicher Beweisführung. Das Stück ist wichtig für die Frage nach dem Meister. Es ist der Bildhauer Danese Cattaneo (1508—1573), der ein Schüler Sansovinos, und zwar nach dem Herzen des *Cattaneo* Meisters war. Als Porträtist hatte er sich durch eine — heute verschollene — Büste von Herzog Alessandro de' Medici, besonders vorteilhaft aber durch das Bildnis Bembos über dessen Sarkophag im Santo zu Padua bekannt gemacht.

Was in unserer Gruppe auf einen Bildhauer deutet, ist die ausgesprochene Büstenform ihrer Brustbilder. Die über der Schulter vermittelst eines Knopfes gehaltene Draperie, geradezu ein Merkmal dieser Reihe, ist typisch recht eigentlich für die venezianische Porträtbüste.

Auch ist es gewiss kein Zufall, dass hier eine ganze Reihe von Persönlichkeiten vertreten ist, die mit Cattaneo nachweislich in Beziehung standen. Ohne weiteres ist dies anzunehmen von den Frauen aus dem Kreise Tizians und des Aretino. Francesco Badoër (Archiv für Medaillen- und Plakettenkunst, Bd. I, Taf. XIII 6 a) ist ein Mitglied der grossen Familie, für die Cattaneo das schöne Grabmal in der Scuola di San Giovanni schuf, sein Hauptwerk. Mit Trifon Gabrielli, dem Dichter, war er, der sich selbst poetisch betätigte, nah befreundet.[130] Den Giovanni delle bande nere scheint Cattaneo sogar zweimal dargestellt zu haben, einmal im Auftrag Aretinos, dann für Grossherzog Cosimo. Giovanni, sinnlich und ausschweifend, wie er war, hatte ein Wohlgefallen an den Fazetien Aretinos und hielt den Literaten halb als Sekretär, halb als Kumpan bei sich. Nach dem Tode des »Gran Diavolo« schlachtete Aretino diese seine Freundschaft weidlich aus. Er liess von Giulio Romano eine Totenmaske nehmen, nach der Tizian später ein Bild, Sansovino eine Büste und, wenn Chledowski recht hat,[131] Cattaneo eine Medaille herstellen mussten, letztere offenbar LXXXIX 5. Nach der Thronbesteigung von Giovannis Sohn, Cosimo I., schenkte der Aretiner diese Kunstwerke dem neuen Grossherzog. Tizians Porträt, ein reines Profilbild, ist von der Medaille nicht zu trennen. Zwanzig Jahre nach dem Tode Giovannis (1546) hören wir dann von einem »ritratto«, das Grossherzog Cosimo bei Cattaneo bestellte.[132] Um sicherzugehen, veranlasste er den alten Waffengefährten Giovannis, Pier M. Rossi, Grafen von San Secondo, den Bildhauer aufzusuchen und sich von der Ähnlichkeit zu überzeugen. In einem uns erhaltenen Briefe spricht sich der Graf befriedigt aus. Es ist dies derselbe Pier M. Rossi, der auf unserer Tafel unmittelbar neben Giovanni steht (6).

Was das ritratto von 1546 betrifft, so haben wir die Wahl zwischen zwei grösseren Stücken, die beide gröbere Repliken der kleineren Schaumünze (5) darstellen. Die eine kopiert deren Rückseite mit dem Blitzschlag (Heiss, Bd. VIII, Pl. XXI 3), die andere zeigt rückseitig zwei Reiter im antiken Münztypus der Decursio: Giovanni selbst als PRO-PVGNATOR ITALIÆ, in Erinnerung an seine Würde als Gonfaloniere der Kirche von einem Vexillarius begleitet (XCVII 10). Nicht unmöglich, dass diese beiden Stücke oder

wenigstens eines von ihnen ebenfalls mit Cattaneo zusammenhängen; sie könnten dann allerdings nur als Schularbeiten gelten.

Zu dem geistig verfeinerten, humanistisch tendierten und dichterisch veranlagten Cattaneo passen die vorliegenden Medaillen mit ihrer vornehmen Gesamthaltung und ihrem venezianisch-aristokratischen Gepräge vortrefflich. Eine leise Neigung zum Typisieren und Antikisieren waltet in der Gruppe, ein Zug zum Akademischen. Die feine Schrift mit den gekerbten Dreieckpunkten zusammen mit dem Rebenblatt, das da und dort als Füllung dient, findet sich auch bei den beiden zuletzt besprochenen grösseren Medici-Medaillen. Eine gewisse leise Verblasenheit der Form macht sich als Einschlag von der Malerei her bemerkbar. Der reizende Typus der Frauenköpfe findet sich übrigens auch in den grösseren Werken Cattaneos, so, um ein Beispiel zu nennen, bei seiner Venus Cyprica an der Loggetta.

Vittoria

Eine weitere Phase der Entwicklung in Venedig stellt Alessandro Vittoria (1525 bis 1608) dar. Seine Arbeiten (XC) sind durch die Initialen A. V. und überdies vielfach literarisch gesichert. Schon 1552 rühmt Pietro Aretino der Madonna Lucietta Saracina den Vittoria brieflich als grossen Medailleur und hebt dabei die Medaille auf die üppige Maddalena Liomparda — notabile matrona nennt er sie —, ferner die auf Catarina Chieregata (5) hervor, nennt ausserdem noch eine Anzahl andere, die heute nicht mehr nachweisbar sind, so Angehörige der eigenen Familie des Künstlers, ferner ungenannte Persönlichkeiten weltlichen und geistlichen Standes, die Vittoria in seiner Vaterstadt Trient vermutlich auf dem grossen Konzil konterfeit hat. Einige adelige Damen, die Aretino weiter aufführt, verbergen sich möglicherweise hinter gewissen schriftlosen Stücken venezianischen Stils, die Vittoria zugeschrieben werden und die in ihrer naiven Mädchenhaftigkeit Tizians »Neuvermählte« in Dresden ins Gedächtnis rufen. Mit seiner robusteren Kunst knüpft Alessandro wohl an Cattaneo an, geht aber im Ausdruck — »vivace relievo« rühmt ihm sein Lobredner nach — über ihn so weit hinaus wie etwa Tintoretto über Licinio. Im Werke Vittorias stehen die Medaillen im Anfang. Sie stammen aus der Zeit, da er mit Sansovino brach und diesen seinen Lehrer durch kräftigere Tonart zu überbieten suchte. Die Medaillen bildeten die Introduktion zu seinem späteren grossen Erfolg als Porträtist, und sie waren es, die ihm die wertvolle Gunst des Aretino einbrachten. In ihrem Mittelpunkt steht das Porträt des Divino (4) selber. Es ist Vittorias Meisterstück. Hatte Tizian von dem grossen Pasquillanten ein geradezu imposantes Bild entworfen, den starken Geist und unabhängigen Denker — das war er trotz alledem — machtvoll betont, so schildert Vittoria seinen Gönner rückhaltlos als den zynischen Genussmenschen, der er war, und illustriert ungewollt das Wort, dass einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schuft sein. Sinnliche Frische, die Kraft zu geniessen, das Behagen an der eigenen Person, die Selbstsicherheit des Witzes, überlegene Medisance und infernalische Bosheit — das alles spricht aus dem kleinen Rund der Medaille. Die goldene Kette, die er trägt, bezeichnet die Stelle, wo er sterblich war: seine Eitelkeit, seine Bestechlichkeit und sein alles Mass über-

steigendes Schmarotzertum. Auf der Rückseite erblickt man — ist es Ernst oder Hohn? — den grossen Mann in eigener Person auf erhabenem Thronsitz und vor ihm »I PRINCIPI TRIBVTATI DAI POPOLI IL SERVO LORO TRIBVTANO«. Das ist keine Selbstironie, sondern voller Ernst, und wer es nicht glauben sollte, der lese Pietros eigene Schilderung, wie er, der unsterbliche Aretiner, in einem Traumgesicht die Höhe des Parnass ersteigt, wo alle neun Musen ihn mit Jubel empfangen. Dort oben betrifft er den Gott Apollo dabei, wie er sich gerade am Anblick einer schönen Schaumünze ergötzt. Und wen stellt sie vor? — Niemand anders als ihn selbst, den göttlichen Pietro.[133]

Auch Catarina Sandella (6), Aretinos Mätresse, hat Vittoria abkonterfeit und ein ungleich derberes Bild von ihr gegeben als der feine Danese Cattaneo. Nicht weit von ihr wird Catarina Pasquale (2) zu suchen sein. Alessandros Selbstporträt (1) nähert sich den späteren typisierenden Büsten des Meisters, und dasselbe gilt von dem all' antica drapierten Brustbild seines Genossen Valerio Belli (7), das wir ebenfalls Vittoria geben möchten. Die gewohnte breite Schrift zeigt auch Bernardino Trinagius (Berlin, unsigniert), während Francesco da Toledo der eleganteren Ausführung wegen nur mit Vorbehalt hier eingereiht werden kann.

Eine Hand, die in grossem Masstab zu arbeiten gewohnt war, hat die malerisch angelegte Medaille des Antonio Bossi (XC 8) geschaffen. Das Porträt geht über Vittoria hinaus, und die prächtige Flügelfigur mit ihrer rauschenden Draperie erinnert bereits an die neue Generation venezianischer Bildhauer, die etwa durch den Enkelschüler Sansovinos, Girolamo Campagna, repräsentiert wird.

Sansovino

Man hat das effektvolle Stück mit Sansovino selbst in Verbindung bringen wollen. Indes ist dieser gerade in seiner viel bewunderten Gewandung noch ungleich schlichter und zurückhaltender. Sucht man seine Art und seinen Geist in den Medaillen, so bieten sich von selbst die schönen Schaustücke des Tommaso Rangoni aus Ravenna (LXXXVI 5 u. 6), der Philologus genannt wurde, seiner — Vielseitigkeit wegen. Der grosse Arzt und Menschenfreund erscheint hier in greiser Gestalt, und von seiner Bonhomie gibt die Medaille das freundlichste Bild. Wir besitzen von dem trefflichen Manne ein plastisches Porträt in ganzer Figur, das Sansovino, allerdings in früheren Jahren, geschaffen hat. Die Verwandtschaft des Kopfes mit dem Medaillenporträt ist indes unverkennbar. Wie nahe sich diese beiden Bildnisse stehen, wird man gewahr, wenn man die trocken-realistische Büste daneben hält, die Vittoria von ihm gemacht hat. Die Verehrung, die der alte Tommaso genoss, bezeugt das häufige Vorkommen seiner Medaillen, vier an der Zahl. Von den verschiedenen Rückseiten ist die mit der Geburt der Hebe, die wohl auf seine geburtshelferische Kunst anspielt, die hübscheste.

Martino da Bergamo

Der venezianischen Tradition folgt, wiewohl in einiger Entfernung, Martino da Bergamo, der um 1565 tätig war. Er hat den achtzigjährigen Paduaner Rechtsgelehrten Marco Mantova Benavides (LXXXVI 7) in einer Medaille festgehalten, und seine Autorschaft wird von dem Dargestellten selbst bezeugt.

XXIV. LEONE LEONI UND SEINE SCHULE

Leoni

Wenn auch nicht die sympathischste, so doch die stärkste und glänzendste Persönlichkeit unter den Medailleuren der Spätrenaissance ist Leone Leoni. Er fasst die gesamten Errungenschaften der ersten Hälfte des Jahrhunderts kräftig zusammen, steigert alle Mittel auf den höchsten Effekt und geht im Ausdruck zum Grossartig-Pathetischen über. Das Rauschen des Barocco kündet sich bei ihm von ferne an. Seine Ausstrahlung ist eine bedeutende, und wenn auch nicht an Tiefe, so doch an Weite und Nachhaltigkeit der Wirkung ist er nur mit dem Altmeister Pisano zu vergleichen. Eigentliche Schüler hat er nur wenige besessen, aber die Zahl seiner Satelliten ist um so grösser. Sein Einfluss reicht über die Alpen bis in das Frankreich des grand siècle und lebt in den Niederlanden in Jonghelinck noch lange weiter. In seiner nichts weniger als anspruchslosen Person vereinigt er — darin liegt seine Stärke — die Fertigkeiten des Goldschmiedes, Münzgraveurs und Stempelschneiders mit denen des Medailleurs und Bildhauers im grossen Masstab. Er gleicht darin seinem Rivalen Benvenuto Cellini, mit dem er auch sonst viel gemeinsam hat, nur dass alle Züge, die bedeutenden wie die hässlichen, bei ihm stark vergrössert erscheinen. Dass die beiden sich spinnefeind waren, versteht sich von selbst.

Leone Leoni (1509—1590)[134] ist geboren in Arezzo, also ein Landsmann von Pietro Aretino, dessen Reklame er bei Lebzeiten nicht wenig verdankt, und — welch eine Rückversicherung! — des Vasari, der reichlich für seinen Nachruhm gesorgt hat. Von seiner Lehrzeit wissen wir nichts. 1537 wird er als päpstlicher Münzstempelschneider genannt, und in diese Zeit fällt eine Medaille des Papstes Julius III. sowie eine jetzt verschollene des Pietro Bembo, beide geprägt. Prägestücke aus dieser Zeit sind auch zwei Schaumünzen auf seinen Gönner Pietro Aretino (XCII 8, fälschlich 7), den er — recht glaubhaft — als halben Satyr schildert. »Flagellum principum« nennt sich der Unverschämte hier, und die Aufschrift der Rückseite lautet nicht weniger anmassend: VERITAS ODIVM PARIT.[135] Auch eine übrigens unbedeutende kleinere Medaille auf Tizian stammt vermutlich aus dieser seiner Frühzeit.

Die Tätigkeit des päpstlichen Stempelschneiders erhielt ein jähes Ende dadurch, dass er aus Eifersucht einen im Dienste des Papstes stehenden deutschen Goldschmied ermordete und zur Strafe auf die Galeere wanderte. Er hatte noch von Glück zu sagen, dass er nicht die rechte Hand verlor. Nachdem er die Ketten ein Jahr lang getragen, befreite ihn die Fürbitte des Andrea Doria. Leoni hat das Ereignis in Medaillenform verewigt, indem er Andrea in seiner imponierenden Gestalt — übrigens viel eindrucksvoller als es Bronzino gelang — als Meerbeherrscher konterfeite (XCI 1). Das Porträt verband er höchst unbefangen mit

seinem eigenen Bildnis (XCII 1), umrahmt von den Sklavenketten. Der Befreier Andrea trägt als Beizeichen den Dreizack, der befreite Leoni an derselben Stelle eine Galeere. Eine zweite Rückseite schildert die Befreiung selbst: die Galeere auf hoher See, der sich die befreiende Jolle naht (XCI 1).[136] Leone erhielt dann 1542 eine Anstellung als Münzmeister an der Zecca in Mailand, der er mit einer Unterbrechung von fünf Jahren, während deren er in gleicher Eigenschaft vorübergehend in Piacenza für die Farnese tätig war, von 1550 ab vorstand. 1543 arbeitete er gelegentlich der Rückkehr Karls V. von Tunis eine Prägemedaille des Kaisers mit dem Tiberis auf der Rückseite, die ihm den Auftrag einbrachte, auch von der verstorbenen Kaiserin Isabella eine Prägemedaille herzustellen. Dem Porträt sollte das offizielle Bildnis der Kaiserin von Tizian zugrunde gelegt werden. 1544 und 1546 weilte Leoni in Venedig im Lichtkreis des grossen Malers. Die Bedeutung, die dieser für sein Schaffen gewann, ist schwer in Worte zu fassen, aber nicht hoch genug anzuschlagen. Von ihm erhielt sein Stil die grosse Anschauung, seine Bildnisse die geadelte Erscheinung. Tizianischer Geist regt sich bereits in den prächtigen Medaillen der Familie Hanna, die damals in Venedig entstanden. Den Vater der Familie, Martin de Hanna (XCII 4), einen eingewanderten Flamen, der, ein königlicher Kaufmann, ein prächtiges, von Licinio mit Fresken geschmücktes Haus am Canale Grande besass und mit Tizian in vertrautem Verkehr stand, hat Leoni in einem Brustbild von patrizischer Vornehmheit festgehalten. Ein kleines Meisterwerk bildet dann auch die Rückseite einer Schaumünze des jüngeren Hanna: zwei reizende Mädchengestalten, die eine, nackt, sucht ein Rad zu bewegen, während ihre bekleidete Gefährtin den Fuss in die Speichen setzt: Hemmung und Fortschritt (XCVII 1). Die Anmut der Bewegung und die Zartheit der Darstellungsmittel halten sich die Wage. Man spürt hier einen Reflex von der venezianischen Malerei. Bei Tintoretto trifft man Entsprechendes, wenn anders das Bild der musizierenden Frauen in Dresden von ihm herrührt.

Wenn die Medaille des Daniel de Hanna in der Tat Leoni gehört, so gehören ihm oder wenigstens seiner Werkstatt auch die mit diesem Stück zusammengestellten Medaillen XCVII 2 bis 5: Bindo Altoviti, der grosse römische Bankier und Kunstfreund, der Musiker Niccolo von Vicenza, der Venezianer Antonio Magno und endlich Maria von Aragon, die Frau Alfonsos II. d'Avalos; eine Medaille von ihr wird als Arbeit Leonis durch ein briefliches Zeugnis ausdrücklich beglaubigt.

Den Glanzpunkt seiner Tätigkeit erreicht Leoni in seinen Habsburger-Medaillen. Den Weg zum Kaiserhofe hatte ihm sein grosser Gönner, der kaiserliche Statthalter in Mailand Ferrante Gonzaga durch Vermittlung des Bischofs Anton Perrenot Granvella, Sohnes und Nachfolgers des berühmten Kanzlers, geebnet. Ende der vierziger Jahre entstand das pompöse Prunk- und Schaustück Don Philipps (XCI 7). Der Kopf sichtlich von Tizian inspiriert, die Aufmachung mit der als Draperie ausgebildeten Feldbinde dagegen ganz in der Art der späteren Büsten Leonis. Die stark gefüllte, mit allegorischem Beiwerk überladene Rückseite stellt

Herakles am Scheidewege dar. 1549 reiste Leoni im Gefolge Philipps nach Brüssel, wo er, von Karl V. gnädig empfangen, die grosse Schaumünze des Kaisers im Harnisch mit Lorbeerkranz (6) arbeitete, ein fürstliches Repräsentationsstück ersten Ranges, das an Noblesse kaum zu überbieten ist. Die Rückseite enthält den Sturz der Titanen in einer vom Jüngsten Gericht der Sixtina inspirierten malerischen Komposition, die in ihrer Überfülle von Figuren und Figürchen die grosse durchgehende Linie allerdings stark vermissen lässt. Die Niederwerfung der Titanen durch Zeus symbolisiert den Sieg des Kaisers über die protestantischen Fürsten, und so steht die Medaille gedanklich neben Tizians Karl V. bei Mühlberg. Nach seiner Rückkehr schnitt Leoni in Mailand das Doppelbild des Kaisers und Don Philipps in Form eines Cameo, der dem Kaiser über alle Massen gefiel. Das Stück selbst ist verloren, aber wir besitzen einen Originalguss in Bronze mit dem Datum 1552 (XCI 4, München), und auch in Medaillenform hat das Doppelbild Verwendung gefunden. 1551 führte ein Ruf Granvellas den Künstler wiederum über die Alpen, und zwar nach Augsburg, wo damals auch Tizian eintraf. Hier fand Leoni die ganze kaiserliche Familie versammelt und sah sich mit Aufträgen reich bedacht. Der Kopf des römischen Königs Ferdinand (XCI 5) war ein dankbarer Vorwurf, und auch König Maximilian von Böhmen (3) gewann er trotz dem rachitischen Habsburgertypus die beste Seite ab.

Es ist ein sonderbares Bild, den alten Galeerensklaven zwanglos bei den kaiserlichen und königlichen Majestäten ein- und ausgehen zu sehen. Er stieg mächtig in der Gunst des Kaisers, wurde in den Ritterstand erhoben und lebte als grand seigneur von Kunstschätzen umgeben in einem prachtvollen Palast in Mailand. »Cavaliere Lioni« — anders nennt ihn Vasari nicht. Aber die alte Banditennatur verleugnete sich trotz alledem nicht. Wir wissen von einem Überfall, den er durch einen gedungenen Bravo in Venedig auf einen seiner Gesellen ausführen liess, und seine Dankbarkeit gegen Tizian erwies er dadurch, dass er dessen Sohn Orazio aus gemeiner Geldgier mit eigener Hand zu ermorden versuchte. Vor der Verfolgung schützte ihn die Gunst des Kaisers. Seine Kunst diente dem dynastischen Interesse in unübertrefflicher Weise, und dieser grosse Zweck heiligte das Werkzeug.

Mit Leonis Habsburger-Medaillen erhält die italienische Schaumünze internationale Bedeutung. Es spiegelt sich in ihnen der Gedanke des Weltimperiums. Der Künstler zeigte sich dieser seiner Aufgabe gewachsen. Etwas von dem heroischen Leben, von dem grossen historischen Zug, der in Tizians Bildnissen wirkt, glaubt man auch in den Fürstenmedaillen Leonis zu spüren, nur dass dort freilich eine Persönlichkeit grössten Zuschnitts unbewusst zum Ausdruck kommt, während hier bewusste Absicht waltet. Jedenfalls gehen diese Repräsentationsstücke über den nächsten familiären und gesellschaftlichen Zweck entschieden hinaus, sie beanspruchen weltgeschichtliche Geltung.

In den fünfziger Jahren hat Leoni, mit grossen Aufträgen überhäuft, sich nur noch bisweilen der Medaille zugewandt. Zur Hochzeit der Tochter seines Protektors Ferrante Gon-

zaga, der 16jährigen Hippolyta (XCII 6), schuf er das hübsche Porträtstück mit der keuschen Diana auf der Rückseite. Die würdige Erscheinung des Gonzaga selbst hat er in einer Medaille (5) festgehalten, deren Rückseite — Herakles im Kampfe mit der lernäischen Schlange — sich auf siegreich bekämpfte Intrigen bezieht. Ferrante trägt den Prunkharnisch, ein Stück Goldschmiedekunst, worin Leoni gross war. Die junge Gonzaga erscheint in einem Idealkostüm, das von da ab auf den Medaillen die beliebte Tracht der Damen von Stande ist. Hatte Pastorino, der grosse Modemedailleur, sich noch durchaus an die Wirklichkeit gehalten, so wird jetzt auf den Medaillen eine Art Nymphenkostüm beliebt, das offenbar von der gleichzeitigen arkadischen Poesie und vom Theater angeregt ist. Es entwickelt sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einem Schleiergewand rein dekorativer Art, das die Form kaum mehr verhüllt.[137]

Seinen Gönner Granvella (XCI 2), dessen alltäglicher Typus dem Künstler keine sehr dankbare Aufgabe bot, hat Leoni mehrfach porträtiert, wohl dem Geschmack des Dargestellten entsprechend in einer etwas kleinlichen Manier. Den fünfziger Jahren gehört ferner das gut geschnittene Prägestück des Baccio Bandinelli (XCII 7) an, das hier als Beispiel für Leonis Fertigkeit im Stempelschnitt stehen mag. Den konventionellen Kopf seines Landsmannes Giorgio Vasari (XCII 3) hat Leoni 1557 oder 1558 modelliert. Die letzte Medaille, die er arbeitete, bevor ihn grosse statuarische Aufträge gänzlich absorbierten, ist die auf den 88jährigen Michelangelo (2). Das Stück ist 1561 in Mailand vollendet, nachdem Leoni kurz zuvor in Rom den greisen Meister noch von Angesicht zu Angesicht zu sehen Gelegenheit hatte. Die gramdurchfurchten Züge waren kein Vorwurf für Leonis heroisierende Porträtkunst, und dementsprechend ist auch das Medaillenbildnis ziemlich nichtssagend ausgefallen, obwohl es der äusseren Ähnlichkeit nicht entbehrt. Auf der Rückseite erscheint Michelangelo unter der Gestalt eines blinden Pilgers, von einem Hunde geführt. »Unsicheren Schrittes, ein Blinder, wanke ich«, so klagt ein Sonett des Meisters. Der Hund, in der Sprache der Tierallegorie das Sinnbild des Greisenalters, führt den Erdenpilger aus der irdischen Dunkelheit den Weg zum Licht. Nach Vasari wäre Michelangelo mit der Medaille so zufrieden gewesen, dass er ihrem Urheber dafür mit Übersendung eines Wachsmodells und mehrerer Zeichnungen von seiner Hand gedankt habe.

Leonis Medaillen sind bedeutender oder wenigstens erfreulicher als seine grossplastischen Porträts. Was der Medaille zum Vorteil gereichte, die feine Verbindung des Goldschmiedmässigen mit dem Plastischen, geriet den Büsten und Statuen, die Leoni für den Kaiser und den spanischen König schuf, zum Nachteil. Hier wird der kunstgewerbliche Zug künstlich und störend empfunden. Die freie, lockere Behandlung, die seine Medaillenporträts auszeichnet und die auch das fein detaillierte Kostüm, das Schmuck- und Harnischwerk beherrscht, hat er in seinen stark ziselierten Büsten kaum erreicht, und die angenehm flüssige, leicht malerische, vortrefflich mit dem Metalleffekt rechnende Wachsmodellierung im kleinen

versagt im grossen Masstab. In den sehr gefüllten Kehrseiten macht sich das Vorbild der Malerei geltend, aber dass es ihm auch an Sinn für die plastische Erscheinung der Einzelfigur nicht gebrach, bewies er in dem noblen Danubius auf der Schaumünze König Ferdinands (Abb. 45).

Trezzo Mailänder von Geburt war Jacopo Nizzola da Trezzo (ca. 1515—1587).[137a] Ob er Schüler von Leoni war oder nicht: seine Art gleicht der Leonis zum Verwechseln. Auch äusserlich ähnelt sich beider Leben. Trezzo erfreute sich der Gunst Philipps II. und auch er wurde von Ferrante Gonzaga durch Aufträge gefördert. Sechs Jahre später als Leoni führte ihn der Weg nach Brüssel. 1559 ging er mit Philipp II. nach Spanien, wo er beim bildnerischen Schmuck des Escurial reichlich zu tun fand. Für seine porträtistischen Fähigkeiten hat Vasari

Abb. 45

nicht Worte genug des Lobes. Besonders gepriesen werden seine Gemmen und Kameen. Seinen Medaillen lässt der gewissenhafte Arbeiter eine weitgehende Ziselierung angedeihen, und ihre exakte Form weist auf die Gewöhnung des Steinschneiders hin. Für eine Jugendarbeit darf man die unsignierte grosse Medaille König Philipps (XCIII 7) ansehen, die sich eng an Leonis Vorbild hält. Später (1555) in den Niederlanden hat er dann den König und seine Gemahlin Maria Tudor (XCIV 1 u. 2) in Medaillenbildnissen festgehalten, die sich getrost neben Leonis Fürstenmedaillen sehen lassen dürfen. Mit der anämischen Schlaffheit des Königs kontrastiert wirkungsvoll die Leidenschaftlichkeit in dem fanatischen Kopf der katholischen Maria. Trezzo hat in diesen Medaillen das durch die offiziellen Fürstenbüsten Leonis vorgebildete Gürtelbild gewählt. Indes kommen die beiden Köpfe — auch darin folgt Trezzo einer Gepflogenheit Leonis — in kleinem Ausschnitt vor (XCIII 5 u. 6). Eine Medaille der Hippolyta Gonzaga (XCIV 4), die von Trezzo herrührt, gleicht derjenigen von Leonis Hand schwesterlich, während deren Mutter Isabella Capua (3) als ein würdiges Seitenstück neben Leonis Ferrante Gonzaga steht. Eine tüchtige Arbeit ferner ist das grosse Schaustück, das den zu seiner Zeit hochberühmten Cremoneser Uhrkünstler Gianello della

Torre (XCIII 8) in ähnlich schlichter Auffassung darstellt wie dessen Marmorbüste von Alonso Berruguete in Toledo; auf der Rückseite eine Art Tugendbrunnen: Virtus in Gestalt einer Karyatide, auf dem Haupte ein Becken, dem der Born der Kraft entspringt, links und rechts menschliche Gestalten in wechselnder Bewegung, die das belebende Nass in Gefässen auffangen. Der Dargestellte, ein grosser Mechanikus, Astronom und Ingenieur, war bei Karl V. wohl gelitten, dessen dekadenter Vorliebe für künstliche Mechanismen er entgegenkam. Von späteren Arbeiten Trezzos seien noch genannt die Medaillen auf den Engländer Montagu, Ascanio Padula und Juan de Herrera, den Architekten des Escurial. Sein eigenes Porträt ist uns in einer Medaille von der Hand des Antonio Abondio erhalten, der, wie schon erwähnt, ein Abkömmling der Mailänder Schule war.

Pompeo Leoni

Neben Trezzo und neben dem Florentiner Poggini finden wir auch Leonis Sohn Pompeo (gest. 1610) in Spanien am Hofe Philipps tätig, und zwar als Bildhauer wie als Medailleur. Wir besitzen von ihm eine bekannte Medaille des Don Carlos, deren Kopf, ein kümmerliches Knabenköpfchen, auch in ovalem Ausschnitt vorkommt (XCIII 1). Hier sowohl wie auf der Rückseite einer tüchtigen Medaille Ercoles II. d'Este (XCIII 4) überraschen Einzelfiguren von echt plastischer Empfindung, dort Apoll ganz statuarisch, hier eine michelangelesk bewegte Frauenfigur, deren taktfester Rhythmus einen gleichzeitigen deutschen Medailleur in Nürnberg so lebhaft beeindruckt hat, dass er das Motiv aufgriff und als Aktfigur behandelte.

Mstr. des Cardanus

Für mailändisch möchte man auch die namenlose Medaille des Gian Francesco Trivulzio (XCVI 5) halten. Die rein malerisch gehaltene Reversdarstellung einer Venus Anadyomene hat einen besonderen Charakter und erinnert in ihrer flimmernden Unruhe an eine Gruppe von sehr bemerkenswerten Stücken, die hier durch Hieronymus Cardanus (2 u. 3) vertreten ist. Auch der pompöse Vertunno, sowie Federigo de' Nigri (XCV 1 u. 3) gehören in diesen Kreis. Wo diese Arbeiten auch entstanden sein mögen, soviel steht fest, dass der Geist Leonis in ihnen wirksam ist. Dasselbe ist ferner unverkennbar der Fall bei den Schaumünzen der vornehmen Laura Gonzaga-Trivulzio und des Alexander Cacurius (XCVI 1 u. 4). Unmittelbar unter dem Eindrucke Leonis stehen endlich die beiden von derselben Hand gearbeiteten Porträtstücke der Laura Tortorina (7) und eines Unbekannten (6) (Rückseite Spes) mit der Signatur P. O. F. (Sammlung Simon, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).

P. O. F.

Marius Iac. Urb Fed. Coc

Hiermit ist die Wirkung, die Leoni auf seine Zeit- und Kunstgenossen ausübte, noch längst nicht erschöpft. Petrus Marius (XCVIII 2 u. 3), der ebenso unbekannt ist wie ein Meister Iac · Vrb und ein anderer, der sich Fed · Coc (XCIX 5) abkürzt und ohne Sicherheit mit dem römischen Stempelschneider Federigo Coccola identifiziert wird, ferner Antonio Cantilena (6), der nach Neapel zu gehören scheint — sie alle zeigen Leonis Zuschnitt und Kostümbehandlung. Der Florentiner Schule zugerechnet wird der etwas überschätzte Cesare da Bagno (1530—1564), von dem wir die überladenen Porträts der beiden d'Avalos (LXXX 8 u. 9), sowie ein solches auf den General Giambattista Castaldo besitzen, welch letzterem

Cantilena

Cesare da Bagno

ein gewisser pompöser Zug nicht abzusprechen ist. Cesares Hand dürfte auch in einem grossen Schaustück Cosimos I. mit einer flüchtigen, aber nicht geistlosen Herakles-Darstellung (Heiss, Bd. IX, Taf. XIX, 3) zu erkennen sein.

P.P.Romano Obwohl in Rom geboren und in Florenz tätig, trägt auch Pietro Paolo Galeotti, gen. P. P. Romano (gest. 1584), den mailändischen Einschlag deutlich zur Schau. Was sein Stil lehrt, wird bestätigt durch die Mailänder und Genueser Personen, die sich in seinem sehr umfangreichen Werk vertreten finden. Schon 1532 ist der Meister an der Arbeit, und in diese seine erste Zeit dürften einige Arbeiten fallen, die sich durch härteren Stil von seiner sonstigen überaus zarten und goldschmiedmässig feinen Manier unterscheiden. Was Eleganz des Vortrags betrifft, so lässt er die Mailänder noch ein gut Stück hinter sich, und im kleinmeisterlichen Detail ist er kaum zu überbieten. Dem kleinen Durchmesser, den er bevorzugt, entspricht die miniaturmässige Behandlung, die besonders schön im Silberglanz zur Geltung kommt. In bärtigen Charakterköpfen wie denen der beiden Kriegsleute Jacopo Medici, Marchese von Marignano (XCVIII 1), und Gian Battista Castaldo (5) bewährt er sich als Porträtist. Im Arrangement der Rückseiten erweist er Geschmack, bleibt aber im Figürlichen schwächlich. Reizend schildert er idyllische Landschaften und ein besonderes Geschick besitzt er für die Darstellung des spiegelnden Wassers. Wir kennen an die achtzig Arbeiten von ihm, darunter eine ganze Serie von Prägemedaillen Cosimos II., dessen Porträt Vasari vollendet schön nennt. Unter den sonst Dargestellten heben wir hervor: Ottavio Farnese mit seiner Frau Margarete von Parma (8), Herzog Alba, den Kardinal Madruzzo, den Maler-Literaten Gian Paolo Lomazzo und den Bildhauer Alexander Colin, den Meister des Grabmals Kaiser Maximilians in Innsbruck.

Den konventionellen Stil des ausgehenden Jahrhunderts, der dann in den Niederlanden von Jonghelinck und seiner Schule aufgegriffen wurde, pflegte in dem kleinmeisterlichen *Melon* Sinn des Galeotti der in Rom für Gregor XIII. tätige Giovanni Melon, von dem wir eine Medaille des Don Juan d'Austria (XCIX 8) auf die Schlacht von Lepanto mit einer Colonna rostrata auf der Rückseite besitzen, ferner mehrere Porträtstücke des jüngeren Granvella (7), welche wiederum Leonis Vorbild nicht verleugnen.

Fontana Das spezifisch Wächserne dieses Stils macht sich dann besonders fühlbar in den weichen und verschwommenen Arbeiten eines Annibale Fontana (1540—1587), der neben Leoni für den bedeutendsten Bildhauer Mailands gilt. Als sein Werk anzusehen ist die reiche Medaille auf den Feldherrn Ferdinand Franz d'Avalos, Marchese von Pescara (XCIX 2), den zweiten dieses Namens und dieses Metiers, sowie diejenige auf Lomazzo (1), letztere durch den Dargestellten selbst literarisch bezeugt. Der in den grossen Plastiken Fontanas herrschende nachmichelangeleske Manierismus waltet auch in den figürlichen Rückseiten seiner Medaillen.

»ANNIBAL« ist eine vornehme Medaille auf Don Gonzalvo Hernandez de Cordoba (3), den Eroberer von Granada, gezeichnet, die im Auftrag eines Nachkommen posthum gearbeitet

ist. Die Rückseite — Schlacht bei Cannae — übersetzt die römischen Schlachten-Sarkophagreliefs in Goldschmiedarbeit. Das Interesse an dem »grossen Kapitän«, der 1515 in Ungnade und im Elend in Spanien gestorben ist, war im späteren 16. Jahrhundert in Italien durch eine Biographie Giovios neu angefacht worden. »ANIB« signiert ein Meister, der — im Wettbewerb mit P. P. Romano — den General Castaldo (XCIX 4) porträtiert hat. Dass beide, ANNIBAL und ANIB, dieselben und überdies vielleicht personengleich mit Annibale Fontana sind, ist eine naheliegende Annahme, die indes auf chronologische Schwierigkeiten stösst.[138]

Eine eigene Physiognomie unter den Wachsbossierern Norditaliens besitzt Lodovico Leoni (geb. 1539, gest. 1612), nach seinem Geburtsort il Padovano genannt. Seine weniger reliefmässig als bildartig eingestellten Brustbilder stehen sichtlich unter dem Eindruck der Porträtmalerei, und auch ihre Ausführung wetteifert in der Darstellung des Stofflichen mit der Farbe. Der Künstler lebte und arbeitete in Padua (1531—1612); zwischendurch war er längere Zeit (1573—1586) in Rom an der päpstlichen Münze tätig. Aus dieser Zeit stammt eine Medaille auf Gregor XIII. In Padua hatte er viel Zuspruch von seiten des dort studierenden ausländischen Adels. Ein deutscher Junker, ein Engländer, Franzose und Pole erscheinen auf seinen Medaillen. Mit den Venezianer Kunstgenossen hielt er gute Nachbarschaft, wie ein nach dem Leben gearbeitetes Porträtstück Sansovinos verrät (XCVII 9). In den sechziger Jahren entstand die Medaille auf Lodovico Dumoulin (8). Der Dargestellte ist der 1582 in Basel verstorbene Arzt und Kunstsammler Ludovic Dumoulin de Rochefort aus Blois, dessen reiche Medaillensammlung an Basilius Amerbach kam und sich heute im Baseler Historischen Museum befindet.[139] *Padovano*

Medaillen von antiken Personen (Caecina, Cornelius Gallus und Q. Rhemnius Palaemon) arbeitete der von einem Paduaner Professor beratene Vicentiner Camillo Mariani (geb. 1567, gest. zu Rom 1611), von dem wir noch einige andere anspruchslose Porträtstücke besitzen[140]; es handelt sich dort um freie, imaginäre Bildnisse, nicht eigentlich um antikische Imitationen. *Mariani*

Von ein und derselben Hand sind Marcello Seripandi und Antonio da Feltre (XCVII 6 u. 7); der Stil weist auf Venedig oder die terra ferma. *Mstr. des Seripandi*

XXV. RUSPAGIARI, BOMBARDA UND VERWANDTE MANIERISTEN

Nur lose mit der Mailänder Schule verknüpft ist eine Gruppe von Medailleuren, die in der Emilia, in Cremona und Reggio zu Hause ist und sich zu besonderer Eigenart entwickelte. Ihre Hauptmeister Ruspagiari und Bombarda verhalten sich zu Leoni etwa wie Primaticcio zu Giulio Romano. Unter den nervösen Händen dieser sensiblen Maëstri zerrinnt das schwere römische Erbe, das Leoni übernommen, und löst sich in eine heitere, oberflächliche Anmut auf. Offenbar ward das Mailänder Vorbild stark paralysiert durch das gefälligere Wesen des Pastorino. Leonis sonores Pathos baritonisiert sich, die alte vornehme Grazia schlägt ins Graziöse und Galante um, ein selbstgefälliges Wesen stellt sich zur Schau, und ein fataler Zug zum Komödiantischen geht durch die ganze Reihe. Die heroische Büstenhaltung wird beliebt und der Eindruck der Pose noch dadurch erhöht, dass die bizarr abgeschnittene Büste auf einen Sockel von barocker Form gesetzt wird. Eine besondere Rolle spielt die Damenwelt, an die sich diese feminine Kunst in erster Linie wendet. Die Gentildonna erscheint hier völlig als Nymphe oder gar als griechische Heroine maskiert. Eine tiefer eindringende Charakteristik liegt gänzlich ausserhalb der Linie dieser Kunst, aber Geschmack und Kultur, Sinn für weiblichen Putz und schmückendes Beiwerk ist diesen Modesachen nicht abzusprechen, und in der reizvollen Behandlung der idealischen Toilette, die sich mit schleierdünnen Draperien begnügt, exzelliert die Gruppe. Ihre nächsten Geistesverwandten hat sie unter den Manieristen von Fontainebleau, Primaticcio, Niccolo dell' Abbate usw. Im Wehen der Draperie zerflattert die Silhouette und löst sich gänzlich ins Malerische auf. Im Technischen herrscht ein hochgesteigertes Raffinement. Der Vortrag hat etwas ungemein Gepflegtes, und es ist nicht zu leugnen, dass diesem dünnen, flächenhaft hingehauchten, leicht mit Licht und Schatten spielenden Relief ein feiner sinnlicher Reiz innewohnt. Man hat bisweilen den Eindruck einer in plastische Formen übersetzten Silberstiftzeichnung. Auch fiele es gar nicht schwer, diese zarten Gebilde sich in weissem Porzellan vorzustellen. Man kann sagen: hier liegen die Wurzeln des Rokoko.

Ruspagiari

Den Mittelpunkt des Kreises bildet Alfonso Ruspagiari,[141] der, 1521 in Reggio geboren, tonangebend gewesen zu sein scheint. Anfangs der siebziger Jahre wird er als Vorstand der estensischen Münze in Reggio genannt und starb daselbst 1576. Bei ihm finden sich alle Stilelemente der Gruppe vollständig beisammen. Geradezu ein Musterbeispiel dafür ist sein Selbstporträt (C 6), eine Halbfigur in frauenzimmerlich gezierter Attitüde, schön toupiert, in idealem Theatergewand. Wie bei der rundplastischen Büste liebt man es, die Arme mit einzubeziehen, aber Hand und Arm scheinen nur dazu da, das gespreizte Gehaben noch be-

sonders zu betonen. Den Höhepunkt des Manierismus bedeutet es aber, wenn hier bei Ruspagiari der eine Arm vollständig mit Hand und der andere nur als Stumpf erscheint. Unmittelbar an die Hermenbüsten des Rokoko erinnert das Brustbild der jugendlichen Schönen (4), die ihre enthüllten Reize im Spiegel betrachtet, aus dem sie aber das Gesicht einer Alten anblickt, eine Antithese, die auch sonst in dieser Zeit auf Medaillen variiert wird. Die mondäne Unbekannte (5) trägt Ruspagiaris Signatur A. R.

Von Ruspagiari kaum zu unterscheiden ist Andrea Cambi, gen. Bombarda, ein Glied der bekannten Cremoneser Künstlerfamilie dieses Namens. Seine Tätigkeit fällt in die Jahre 1560 bis 1575 und erstreckt sich über die distinguierten Kreise der Emilia. Da wir ein Bildnis der Lukrezia Medici, der Gemahlin Alfonsos II. d'Este, mit seiner Signatur (BOM oder BOMB) besitzen, darf man wohl auch die unbezeichnete Medaille auf Alfonso selbst (C 8) ihm zutrauen. In Leonora Cambi (7) haben wir wahrscheinlich ein Porträt seiner Frau vor uns, das in Anna Maurella (1) ein — unsigniertes — Gegenstück hat. *Bombarda*

Womöglich noch eleganter präsentiert sich der unbekannte Meister S in dem pastellartig zarten Kabinettstück, das die (uns schon von Meister Marius [XLIII 3] her bekannte) Giulia Pratonero (2) im Kostüm der Minerva oder Diana wiedergibt, wobei unwillkürlich gewisse Idealbildnisse der Diana von Poitiers sich zum Vergleich einstellen. Der Monogrammist S wird von Balletti mit dem Goldschmied Giov. Ant. Signoretti identifiziert. *Monogr. S.*

Ruspagiari signiert A. R. Mit ihm sowohl wie auch mit Antonio Abondio wird fälschlich der Monogrammist A. A. (9) kontaminiert.[142] Er ist indes lediglich ein schwacher Nachahmer Ruspagiaris, und die Dargestellten weisen gleichfalls wieder auf die Emilia. Unter ihnen findet sich der bekannte savoyische Hofmaler Alessandro Ardenti und mit seinem Porträt verbunden dasjenige des Agostino Ardenti aus Faënza. Dass dieser sonst unbekannte Agostino sich hinter den Initialen A. A. verbirgt, ist um so wahrscheinlicher, als wir auch von seinem mutmasslichen Bruder, dem Maler Alessandro, Medaillen, nämlich auf Emanuel und auf Emanuel Philibert von Savoyen, besitzen, die ihrerseits A. AR. bezeichnet sind. Schliesslich ist auch der Monogrammist AN. GO. in diesem Zusammenhang zu nennen (3). *Al. und Ag. Ardenti* *AN. GO.*

Est ist bezeichnend für den Kunstcharakter der Gruppe, dass sie ausnahmslos aus einseitigen Bildnissen besteht: Porträtstücke also, keine Medaillen. Dem Gedanklichen, das auf dem Revers seinen Sitz hat, geht man mangels desselben aus dem Wege. Das liebe Ich ist die Hauptsache geworden, und was sich in diesen von überreichem Rollwerk eingerahmten Ovalen spiegelt, ist menschliche Eitelkeit: Boudoir-Medaillistik. Was ist aus dem ungeschlachten Individualismus des Quattrocento geworden! Ein Kultus der eigenen Person von narzisshaftem Beigeschmack. Man halte einen Augenblick das Bild des Antonio Pisano, so männlich und bieder, wie es auf seiner Medaille steht, neben den Gecken Ruspagiari, und man wird den Gegensatz zwischen Anfang und Ende der Renaissance mit der Schlagkraft

eines Epigramms gewahr; man erblickt da den ganzen Weg, den wir durch anderthalb Jahrhunderte hindurch zurückgelegt, mit der Helle und Schnelle eines Blitzes beleuchtet.

* * *

Man gefällt sich neuerdings darin, über Renaissance und Renaissancekunst oder was man dafür ansieht, den Stab zu brechen, indem man sie in Gegensatz stellt zu dem, was man die »gotische Seele« und die »Ekstase des Barock« nennt. Formalismus, Klassizismus und Akademismus, Mangel an Innerlichkeit und Gemütlosigkeit, Unnatur, Naturfremdheit, ja Widernatürlichkeit, das ist etwa die Blütenlese, mit der man die ewigen Sitze bekränzt, von denen Donatello und Masaccio, Rafael und Bramante, Lionardo und Buonarrotti und alle die anderen Götter lachen, wenn ihrem Zeitalter schlechtweg vorgeworfen wird, dass es Charakter, Ernst und Tiefe durch eine nichtssagende Bellezza, Inspiration durch Calcul, Empfinden durch Rechnen ersetze. All die Zeugen für das tiefe Streben nach einer inneren Erneuerung des Menschen durch die Antike, für den klassischen Reformationsgedanken der Renaissance seit den Tagen des Rienzi bis auf Vittoria Colonna werden dabei in unwissender oder unredlicher Weise beiseite geschoben und unterdrückt. Wenn Modekrankheiten anders heilbar wären als durch die Zeit, so könnte eine so gänzlich unakademische Kunst wie die der Medaille lehren, wie viel Gotik in der Renaissance steckt und wie früh das Barocco in ihr sich regt; diese kleinen Kunstwerke verkünden so gut wie die Werke der grossen Kunst, dass nicht tote Schulbegriffe, sondern Geist und Seele es sind, die in heissem Ringen miteinander die Form zeugten, mit einem Wort, dass diese Form eine geisterzeugte, lebendige ist.

ANMERKUNGEN

1 Über die Ableitung des Wortes Medaille (von metallum) und seine wechselnde Bedeutung s. Scaliger bei Ducange. Dass die Araber die Münzen des Abendlands, die einen menschlichen Kopf als Bild aufwiesen »methalia« genannt hätten und davon das Wort abzuleiten sei, lehnt der verständige Scaliger zwar ab, aber es geht daraus hervor, wie eng das Porträt mit der Medaille in der Vorstellung der Zeit verknüpft war.

2 Es war an der Zeit, dass der Begriff des von Burckhardts Meisterhand gezeichneten, in der Folge aber durch moderne Belletristen und Feuilletonisten unter dem vagen Eindruck von Nietzsches Übermenschen ins Popanzmässige aufgeblasene »Renaissance-Menschen« einer Revision unterzogen wurde, wie dies Konrad Burdach, Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1918 (vgl. Deutsche Renaissance, Berlin 1916) mit tief eindringendem Blick getan hat. So viel ist aber vielleicht dem Aussenstehenden zu sagen erlaubt, dass bei Aufrollung dieser Frage nicht das Tun und Denken des Einzelnen, ob er heilig oder böse, sozial oder asozial, den Masstab zur Beurteilung der Epoche bilden kann; die Frage ist vielmehr: wie bewertet die Zeit selbst dieses Tun und Denken, wie denkt sie über sich selbst? Und da kann nicht geleugnet werden, dass kaum ein Zeitalter der Weltgeschichte sich weniger Gewissensbisse gemacht hat, freier war von sittlichen Hemmungen als das italienische Quattro- und Cinquecento. Angesichts der Ungeheuerlichkeit des Geschehens, angesichts der völligen Indifferenz, mit der man das Ungeheuerliche geschehen lässt, angesichts der Nachsicht, mit der man dem übelsten Übeltäter gegenübersteht, hat der Nachgeborene die Empfindung, als ob das öffentliche Gewissen zeitweise völlig schlummere. — Wie nahe Burdach übrigens im Grunde Burckhardt steht, gibt das glänzende Charakterbild des Quattrocentotyrannen zu erkennen, das er S. 167 entwirft.

3 Hill, Portrait-Medals of artists of the Renaissance.

4 »Das Profil«, sagt sehr treffend Wätzold, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1906, »lässt den Menschen allein, das Enface zieht ihn in Verkehr mit uns.«

5 »Das sinnreiche Emblem, die »Impresa«, entwickelt sich auf dem Boden des Turniers, wird im Mummenschanz phantastisch ausgebildet und dient hier wie dort zur »bedingten Kenntlichmachung bei verhülltem Angesicht«. — »Impresa«, so definiert die Crusca (Vocabulario) den Begriff, »diciamo unione d'un corpo figurato e d'un motto per significare qualche concetto«, also eine gedankliche Einheit von Emblem und Devise.« Die Unterscheidung zwischen corpo figurato und motto geht auf Giovio, Dialogo dell'imprese militari et amorose, Rom 1550, zurück, wo zwischen »anima« und »corpo«, d. i. Sinn und Bild, unterschieden wird, aus deren richtigem Verhältnis sich das Sinnbild ergibt. — Vgl. Gabriel Paleoti, De imaginibus sacris et profanis, Ingolstadt 1594, II c. 46. Einen guten Anfang zur Interpretation der Medaillenbilder hat Giehlow gemacht: Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses XXXII, Wien, 1915, S. 26); ferner R. Schätzler, Tiersymbolik auf italienischen Renaissancemedaillen (Janus I). Über den sagenhaften Vogel Florus, »avis palustris«, als Namenssymbol s. Hill, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde I (1913/14), S. 4. Karl Borinski (†), der in diesen abseitigen Winkeln gut zu Hause war, verdanke ich hier manchen Hinweis und mancherlei Belehrung.

6 Vgl. Hill, Burlington Magazine 1911.

7 Abbildung s. Schäffer, Florentin. Bildnis, S. 170, vgl. das Porträt eines Unbekannten von Salviati in Gall. Colonna, abgebildet Voss, Spätrenaissance, S. 240.

8 Medaillenartiges Modell aus rotem Wachs, darstellend Jakob Negrobonius, abgebildet bei Hill, Medals of the Renaissance Pl. 11. Die Schrift ist hier eigens auf Pergamentstreifen aufgesetzt, die offenbar die Vorzeichnung zur Schrift trugen.

9 Wachsmodelle befinden sich meist in fragmentarischem (oder restauriertem) Zustande. Ein Beispiel in Sammlung Rosenheim-London, Auktionskatalog Sotheby, 1912, Taf. 12, Nr. 179. Hier ist auch die Schrift in Masse aufgesetzt. Cellini empfiehlt reines weisses Wachs mit Bleiweiss und etwas Terpentin versetzt, als Fond Stein (Schiefer?), Knochen oder schwarzes Glas. (Vgl. Menadier, Amtlicher Bericht der Berliner Museen XXXI, 1909/10, S. 314.)

10 Zwischenmodelle, deren sich die modernen Medailleure bedienen, mögen auch in der Renaissance,

vielleicht in Blei, vorgekommen sein. In der Regel nahm man aber die Form über Gipsabgüssen, die vor der Abformung leicht zu retuschieren waren.

11 Solche Teilpunzen im Museo Nazionale in Florenz. Über ihre Verwendung s. Cellini, Über die Goldschmiedekunst (Brinckmann), Kap. XIII, S. 103, wo er über die Fertigkeit, direkt in Metall zu graben, handelt (Siegelschnitt). Auch für Stempel empfiehlt Cellini Punzen und Teilpunzen, »je nach dem einzelnen Falle sind mehrere dergleichen Punzen herzustellen, ein Kopf z. B. aus zwei Stücken, eine figurenreiche Kehrseite aus vielen«. Die Münzprägekunst bezeichnet Cellini als »Grundlage, um die Herstellung von Medaillen zu erlernen, wie sie von den Alten auf uns gekommen sind« (a. a. O. Kap. XIV).

12 Cellini widmet der Medaillenprägung zwei Kapitel, (Oreficeria, XVI und XVII). Er unterscheidet zwischen «Keilen« (coniare) und dem Prägen mit der Schraube. Im einen Fall werden die Stempel, um eine Verschiebung zu verhüten, in einen eisernen Rahmen gespannt und die Prägung mittels Hammerschlags vorgenommen, im anderen geschieht die Prägung durch ein Senkwerk, das aus einer Spindel und zwei oben angesetzten Hebelarmen (Balancier) besteht, wie solche heute noch in Gebrauch sind (vgl. Schlösser, Münztechnik, S. 203). Die als Schrötling dienende vorgegossene Medaille wird in der Weise hergestellt, dass man das Stück zunächst in weichem Blei prägte und dieses Blei in Gold, Silber oder Bronze abgoss. Beim Hammerschlag musste nach Cellini die Medaille vor dem Prägen weich geglüht werden. Die Schraube schont den Stempel. Cellini behauptet, von einer seiner Papstmedaillen vermittelst der Schraube mehrere hundert Stück aus ein und demselben Stempel geschlagen zu haben.

13 »Was die Form der Buchstaben betrifft«, sagt Cellini (Trattato della oreficeria, Kap. XIII), »so muss diese schön gestaltet sein, wie man sie mit einer breitgeschnittenen Feder auf das Papier zirkelt, auch weder zu dick und zu kurz, noch zu lang und zu mager. Dieses würde sich übel ausnehmen, am gefälligsten bieten sich die mässig schlanken dem Auge dar.«

14 Die grosse »Dublone« Peters des Grausamen von Spanien (mit der irrtümlichen Jahreszahl 1398 statt 1368), die man unter den Inkunabeln der Medaille anführt, ist eine Nachahmung des 17. Jahrhunderts. Bei Heiss, »Descripcion general de las Monedas Hispano-Cristianas«, Madrid 1865, Bd. I, Taf. VII 1, ist das Stück unter den gleichzeitigen Geprägen des Königs beschrieben.

15 G. von Bezold, Anzeiger des Germanischen Museums, 1903, S. 174. Die spätere Replik in St. Petersburg ist veröffentlicht im Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde III, S. 12. Grundlegend über die beiden Medaillen des Herzogs von Berry J. von Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses XVIII, Wien 1897, S. 64. Über die Anfänge der Medaille handelt zusammenfassend übersichtlich E. Babelon in André Michels Histoire de l'art Bd. III.

16 Auf mancherlei Mystisch-Scholastisches in der Darstellung macht Hill (Num. Chronicle X, 1910, S. 110) aufmerksam, so zum Beispiel, dass es der abnehmende Mond ist, der hier die schwindende Finsternis des Heidentums symbolisiert. Nach einer geistreichen Vermutung des englischen Gelehrten bezieht sich hierauf *ΑΠΟΛΙΝΙC* hinter dem Brustbild, richtig *ΑΠΟΛΕΙΠΕΙC* (du bist im Schwinden) zu lesen.

17 Die Figur des reitenden Kaisers auf der Miniatur in den Très riches Heures der Gebrüder Limbourg: Abb. bei André Michel, l'Histoire de l'art, Bd. III 1, S. 145, Fig. 77 (Zusammentreffen der drei Magier).

18 Abbildung s. Leroux, Les Sceaux, S. 193.

19 W. v. Bode, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunst III, S. 3.

20 Über Jacquet de Lyon s. Natalis Rondot, Les Médailleurs etc. en France, Paris 1904, S. 64 u. 130.

21 G. F. Hill, Pisanello, London 1905, vgl. Ad. Venturis Vasari-Ausgabe, Leben des Gentile da Fabriano und Pisanello mit Kommentar, Florenz 1896, I, S. 28 ff. — Über Pisano als Maler Testi, Rassegna d'Arte X, 1910, S. 131. — Silvio M. Spaventi, Vittor Pisano detto Pisanello, pittore e medaglista, Verona 1892, ist mir nur dem Titel nach bekannt. — Der Irrtum »Vittore« beruht vermutlich auf falscher Lesung der Umschrift auf der Medaille mit dem Selbstbildnis PISANVS PICTOR (Victor statt pictor). Richtiggestellt wurde die falsche Namensangabe Vasaris von Giuseppe Biadego, Atti e Memorie del R. Istituto Veneto di scienze lettere ed arti, Bd. 67—69.

22 Guiffrey, Les Dessins de Pisanello et de son école, conservés au Musée de Louvre, Paris 1911. Ein unglaublicher Reichtum an Einfällen, Motiven, Skizzen und Studien nach der Natur, vereinzelt auch nach der Antike, Münzen usw., Entwürfe zu Gemälden und Miniaturen, ja wie es scheint auch für

Plastiken, Kunstgewerbliches und Goldschmiedesachen, dazwischen Aktfiguren und Kostümstücke, sind auf diesen Blättern ausgebreitet. Ausser den Vorbereitungen zu Medaillen, die uns zunächst angehen, frappieren die ganz einzigen Tierstudien, wahre Charakterbilder von Pferden, Adlern, Ziegen, Rindern usw. Überaus erwünscht wäre eine Untersuchung über den Anteil des Meisters an diesen Blättern, deren Ausführung sich von der miniaturistischen Federzeichnung bis zum derb umrissenen Kreidekontur, aber durchweg auf meisterlichem Niveau bewegt. Unsere Textabbildungen sind den vorzüglichen Lichtdrucktafeln des Guiffreyschen Prachtwerkes entlehnt.

23 Die Anschauung, dass der Realismus des italienischen Quattrocento eine Rückwirkung der flandrischen Kunst der van Eyck auf Italien darstelle, wobei Antonio Pisano eine besondere Rolle als Träger dieser Einwirkung zugewiesen wird, darf sich keinesfalls auf die Medaillen des Herzogs von Berry berufen. Stilgeschichtlich betrachtet — und dieser Gesichtspunkt ist hier der ausschlaggebende — sind die Medaillen, echte Produkte der französisch-gotischen Goldschmiede- und Siegelstecherkunst ohne Bedeutung für den breiten, ausgesprochen italienischen malerisch-plastischen Stil der Medaille Pisanos. Die kunstgeschichtliche Herkunft unseres Meisters wird erst dann genauer zu bezeichnen sein, wenn sein Anteil an den Zeichnungen im Codex Vallardi kritisch festgestellt ist. Wenn irgendwo, so lassen sich in seinen Skizzen und Entwürfen die Wurzeln seiner Malerei blosslegen und aufzeigen.

24 In seinem Fresko Konstantins d. Gr. in Arezzo hat Piero della Francesca dem Kaiser den Kopf des Palæologen von der Medaille aufgesetzt. Auch angesichts der Zeichnungen des Codex Vallardi hat man das Gefühl, dass Piero dem Pisano mancherlei verdankt.

25 Ph. M. Visconti als Reiter und Pferdekenner schildert Pier Candido Decembrio in seiner Vita, Kap. 58 und 59 (vgl. die gute Übersetzung von Ph. Funk, Jena, Eugen Diederichs, 1913, S. 43 ff.).

26 Die Medaillenporträts Niccolos, einmal mit, einmal ohne Mütze, werden von G. F. Hill mit dem Goldschmied Amadio da Milano in Verbindung gebracht, und zwar auf Grund eines Exemplars, das auf der glatten Rückseite eingeritzt die Initialen AM und darüber eine Krone aufweist: Burlington Magazine XII, 1907, S. 141. Der einzige Mensch, dem damals in Italien eine Königskrone zukam, war Alfonso I. von Aragon, der den Beinamen Magnamino führte. Ob hier nicht das Projekt zu einer Dedikation der Medaille an den König vorliegt, der ja der Schwiegervater von Niccolos Sohn und Nachfolger Lionello war? — Ich sehe kein Bedenken, die Medaille Pisano selbst zu geben, obwohl im Duktus der Schrift kleine Abweichungen von seinen sonstigen Letternformen nicht zu übersehen sind. Übrigens finden sich die Ligaturen und die Form des € gerade auf den frühsten Arbeiten Pisanos, und in die Frühzeit wird das primitive Stück wohl auch zu setzen sein.

27 Georg Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums, Bd. I, S. 567. Der Brief ist datiert vom 1. Februar 1446.

28 Furtwängler, Geschnittene Steine im Antiquarium zu Berlin Nr. 7031.

29 Abbildungen s. Disegni della R. Galleria degli Uffizi, Ser. III, Fasc. III, Nr. 1 und Raccolta di Disegni della R. G. degli Uff. (ed. Alinari) Nr. 20.

30 Sammlung des Herzogs von Devonshire (Chatsworth) und Codex Vallardi.

31 Landschaftliche Vorzeichnung zur Darstellung der Erde mit Bergen und Städten im Codex Vallardi.

32 Was gegen die beiden Selbstporträts eingewendet wird, scheint mir nicht stichhaltig. Im Zuschnitt steht das Bildnis mit der Mütze der Visconti-Medaille doch sehr nahe. Das pflanzliche Füllwerk der Rückseite hat ganz denselben Charakter wie die Zweigbündel der Lionello-Medaille; auch eine genaue Vergleichung der Schriftzüge führt zu dem Resultat, dass in den beiden schlichten und sympathischen Stücken Pisanos eigene Hand zu erkennen ist. »Pisanus pictor in se caelando ambiciosissimus«, sagt Pomponius Gauricus (ed. Brockhaus, S. 77).

32a Klassischer Bilderschatz Nr. 1207.

33 Klassischer Skulpturenschatz Nr. 371.

34 Die Marmorporträt-Reliefs des Montefeltre und seiner Gemahlin in Pesaro, publiziert von Venturi, l'Arte XI, 1908, S. 127.

35 Relief des Giuliano Medici in Berlin, publiziert von Bode, l'Arte III, 1900, S. 182. Zwei Porträt-Medaillons nach Medaillen (Urbano und P. Valeriano Bolziano) s. Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde I, Taf. I. Andere Beispiele s. Habich, Die Kunst der Renaissance-Medaille, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1905, Nr. 20.

36 Das Stück, das Karabaczek, Abendländische Künstler in Konstantinopel (Denkschriften der Wiener Akademie, Bd. 62, I, 1918, Taf. I) mit Matteo de'

Pasti in Verbindung bringen möchte, ist eine völlig überarbeitete Restitution.

37 Als medaillenförmiges Schild erscheint das Chrisma auf dem Bilde von Bonsignori in der Brera.

38 Eine Medaille und eine Plakette der Sammlung Dreyfus mit dem Bildnis des Giulio Cesare da Varano, des grausamen Tyrannen von Camarino, wird von Foville dem Marescotti zugelegt: Rev. de Num. 1912, S. 268, Taf. X.

39 Über estensische Bildnisse Baldassares s. Malaguzzi-Valeri, Rassegna XII, 1912, S. 101. Die Mitte zwischen Coradini und Baldassare hält Salinbene: EX CLARA DOMO GRASIAS · SALINBENE · FERRARIĒSIS, ein unpubliziertes Stück in Berlin (68 mm). — Die Arbeit von Antonio Nani, Medaglioni Estensi, Ferrara 1902, ist mir nicht bekannt.

40 Porträtplaketten in Berlin (Bronze-Katalog) und in Florenz s. Bolletino d'Arte I, 1907, S. 21, in Neapel Galerie naz. Ital. IV, S. 229, Taf. I und II.

41 Gruyer, l'Art Ferrarais II, S. 17.

42 Die Berliner Bronzebüste Lodovicos wurde auf Grund der Medaille von Tschudi richtig benannt, s. Bode, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen X, 1889, S. 49.

43 Über Laurana und Pietro da Milano s. Vitry, Michel Colombe, S. 117. Über Pietro vgl. Henri de la Tour, Revue de Numismatique 1893, S. 112. Im Museum von Aix ein Marmorrelief mit dem Profilkopf König Renés, abgebildet Vitry, S. 112.

44 Nicht bekannt ist mir Davari, Sperandio di Mantova e Bartolommeo Melioli mantovano, Mantova 1886. — Über Sperandio in Bologna s. Malaguzzi-Valeri, Repertorium XXII, S. 290. — Venturi, Sperandio di Mantova, Arch. Stor. dell' Arte I, S. 38 und II, S. 229. — Foville, Sperandio, sculpteur et médailleur Mantouan, Paris 1910 (Le Musée 1910) und Revue de Numismatique XVI, 1912, S. 430. — Sperandio als Bildhauer behandelt vortrefflich Mackowski, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XIX, 1898. Dazu Bode, ebenda S. 228, und Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1902, S. 77.

45 Die drei Medaillen der Malaspina, die Venturi (Gallerie Ital. I, S. 51) aus der estensischen Sammlung in Modena veröffentlichte, sind keine Arbeiten Sperandios, sondern offenkundige Fälschungen in dessen Manier, wobei es dahingestellt bleibe, ob aus neuerer oder aus älterer Zeit. Fälschungen und nichts anderes sind auch die befremdlichen Stücke der Florentiner Canacci (Heiss, Bd. VIII, Taf. XXI und XXII), die Venturi mit jenen zusammenstellt, nur dass hier einmal ein Porträtstück des Lysippus (s. unten), im anderen Fall die bekannte Lyoneser Medaille auf Ludwig XII. und Anna von der Bretagne die Vorlagen gebildet haben. Mit Giovanni Candida, der von Venturi in diesem Zusammenhang genannt wird, aber, nebenbei bemerkt, kein Florentiner ist, haben diese Sachen nicht das mindeste zu tun. Warum sie Heiss, Rev. de Num. VIII, 1890, Taf. XVI, im Anhang an Candida veröffentlicht hat, bleibt unerfindlich.

46 Abbildung s. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. XLII, 28, jetzt in Neapel. Zahlreiche Nachbildungen, besonders in Kameenform wie auch als Plaketten bezeugen die Popularität des Steins.

47 Katalog Simon, Nr. 148 (bezeichnet A). Vgl. Regling, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde II, 1.

48 Plakette in Berlin abgebildet im Katalog der italienischen Bronzen, Berlin, Taf. LXI, Nr. 1078. Sehr ausführlich über die Medaille Mohammeds Karabaczek, Abendländische Künstler zu Konstantinopel im 15. und 16. Jahrhundert, Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, Bd. 62, Wien 1918, S. 48.

49 Über das Medaillenporträt Papst Pauls II. (Cristoforo Geremia u. a.) handelt treffend G. F. Hill, Numism. Chron. X, 1910. Nach alter Überlieferung wäre das offenbar als Auswurfsmünze geschaffene Miniaturstück anlässlich eines von dem splendiden Papst gegebenen Riesenbanketts 1468 entstanden. In der Tat ist Bellano in dieser Zeit (1466—1468) in Rom nachweisbar. — Was Girolamo Gualdo um die Mitte des 17. Jahrhunderts in seiner Beschreibung des Museo Gualdo offenbar im Hinblick auf Vasari von Medaillen dem Bellano zuteilen will, ist ohne Gewähr.

50 Das Porträtmedaillon des Lovell, damals noch im Besitz von Sir J. Charles Robinson, ist besprochen und abgebildet Proceedings of the Society of Antiquaries, II. Serie, XVI, 1896, S. 76, XVIII, 1901, S. 280 und Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXXVI, 1906, S. 209. — Vgl. Burlington Fine Arts Club: Katalog der Winterausstellung 1910/1911, S. 50.

51 Über Bertoldo als Medailleur s. Bode, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Berlin, III, S. 30 und Florentiner Bildhauer, III. Aufl., S. 266.

52 Durch das Gesagte erledigen sich Fabriczys Bedenken gegen die Authentizität der Medaille Bertoldos. Das Stück fällt der Titulatur zufolge in die

Jahre 1481—1483. Candidas Medaille ist 1478 entstanden; abgebildet Revue Belge de Num., Bd. LXXI, 1919, Taf. IV, 7. — Über die Persönlichkeit s. Revue Belge LXXI, 1919, S. 39; vgl. Revue de Num. XIII, 1895, S. 245.

53 Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1912, S. 296. Amtl. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen XLII, 1921, S. 25.

54 Fabrizio Varano, päpstlicher Protonotar. Die Medaille abgebildet bei Hill, Burlington Magazine XIII, 1908, Pl. III, 9.

55 Abbildung Hill, Medals of Renaissance, Pl. VI, 7, vgl. Hill, Burlington Magazine 1910, S. 143 f. Es ist keine rechte Medaillenhaltung, sondern Adorantenhaltung, die das Brustbild aufweist, sei es, dass diese von der Paxtafel in Maria del Carmine in Venedig oder von dem Freskoporträt des Piero della Francesca bestimmt ist.

56 Schubring, Italien. Plastik des Quattrocento, S. 187, und Plastik Sienas im Quattrocento, S. 186 ff. Dagegen Bode, Studien über Lionardo, S. 56, vgl. Amtliche Berichte XXXVII, 1916, Sp. 137, und XLII, 1921, S. 25.

57 Bode, Der Florentiner Medailleur Niccolo di Forzore Spinelli: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1904, S. 1. — Florentiner Bildhauer III. Aufl., S. 278.

58 Die Medaille existiert in drei Varianten, d. h. drei verschiedenen Modellen. Die kleinere Ausgabe (Taf. XXXVIII, Nr. 1) macht den Eindruck, als ob sie ursprünglich ein Prägestück gewesen sei. Dazu kommt eine in Messing geschnittene Matrize in Berlin (Abbildung bei Friedländer, Taf. XXXVII, 4), offenbar eine Stanze für Lederpressung von der Art jener, die Hill, Burlington Magazine, XX, 1912, S. 200 veröffentlicht hat. Anders urteilt — im Anschluss an de la Tour — de Foville, Revue de l'art XXX, 1911, S. 444, und Revue de Numism. française, 1912, S. 103. Die drei verschiedenen Medaillen abgebildet Heiss, Bd. VIII, Taf. I, 1, 2 und 3, Friedländer XXVII, 3 und 4, Supino, Med. Mediceo Taf. X. — Eine andere kleine geprägte (in München) vielleicht später restituiert.

59 Dass die Grazien der Medaillen auf ein gutes und vollständiges Vorbild aus dem Altertum zurückgreifen, beweist ihre Übereinstimmung mit dem (im 18. Jahrhundert zutage gekommenen) Wandgemälde aus Herculanum, wo die Schwestern, motivisch übereinstimmend, auch Blumen und Zweige in den Händen halten. Die berühmte Gruppe in Siena kommt nicht in Betracht, da sie der Hände und Arme ermangelt. Auch der Intaglio in St. Petersburg (Roscher, Mythologisches Lexikon, Sp. 884) kann, obwohl er der Gruppe der Medaille sehr nahe kommt, die Vorlage nicht sein, da er schwerlich antik ist. Schon seine kreisrunde Form schliesst dies aus. Vermutlich handelt es sich hier umgekehrt um eine Renaissancenachbildung der Medaillenrückseite.

60 Die Figur des Lorenzo Tornabuoni hat in dem zweiten Fresko Botticellis aus Villa Lemmi ein Gegenstück in einer jungen Dame, die gewöhnlich für Giovanna Albizzi gehalten wird. Mit der Medaille hat sie indes keine Ähnlichkeit. – Eher könnte man eine solche in dem halbzerstörten Profilkopf einer der vier Frauengestalten finden, die sich von links nahen und in denen wir lieber Venus von den drei Grazien begleitet als die vier »Kardinaltugenden« erblicken möchten. Venus hätte dann Giovannas Züge hier in demselben Sinne getragen wie die mittlere Figur der Graziengruppe auf der Medaille, die Pulchritudo heisst. Anders Thieme, Zeitschrift für bildende Kunst IX, 1898, S. 192.

61 Gottschewski, Über die Porträts der Catharina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri, Strassburg 1908.

62 Abbildung Fabriczy, S. 66, Fig. 107, und Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XIX, 1898, S. 224.

63 Auf der fertigen Medaille, Heiss, Bd. V, Taf. VI, 2, ist unter dem Brustbild eine Zange angebracht. Das Stück wurde deshalb einem Meister Tanagli (tanaglia, Zange) zugeschrieben, der aber nur in der Phantasie der französischen Medaillenforscher existiert. Es handelt sich wohl lediglich um eine Reminiszenz an eine antike Münze mit Hephaestoskopf (vgl. etwa die Münzen des samnitischen Aesernia).

64 Grundlegender Aufsatz über Adriano Fiorentino von Fabriczy, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXXIV, 1903, S. 71.

65 G. F. Hill, Burlington Magazine XX, 1911, S. 23, und XIII, 1908, Taf. III, 6; ferner Bode, Zeitschrift für bildende Kunst, XV, 1904, S. 41.

66 Vgl. Milanesi bei Armand III, S. 94 A. Das Porträtstück des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours, veröffentlicht von Venturi, Gall. Ital. I, Tav. XII, 5.

67 Abbildungen s. Thode, Mantegna, S. 63 und 66.

68 Gutes Exemplar in Wien; das in Paris ist namentlich, was die Porträtseite betrifft, durch Ziselierung verdorben und, wie die Ausführungen von H. de

la Tour, Revue de Num., XIV, 1896, S. 98, erweisen, stilistisch irreführend. — Rossi, Arch. stor. d'Arte III, S. 30.

69 Milanesi glaubte in dem Stück eine zwanzig Jahre spätere Restitution, nämlich die im Jahre 1546 brieflich erwähnte Medaille von der Hand des ferraresischen Bildhauers Danese Cattaneo erblicken zu dürfen (über diesen s. S. 127). Irgendein Zusammenhang mit dessen sonstigen plastischen Arbeiten ist indes nicht erkennbar, vielmehr deutet alles auf einen Meister, der noch starke Wurzeln im Quattrocento hatte. An der Zusammengehörigkeit von Porträt- und Rückseite kann angesichts unberührter Exemplare (ein solches im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M.) entgegen Fabriczy kein Zweifel bestehen. Von derselben Hand könnte die Medaille auf Paolo Vettori, den Kommandanten der Galeeren unter Leo X., herrühren, der in demselben Jahre wie Giovanni Medici, 1526, starb. Allein die völlig entstellte Abbildung bei Heiss, Bd. VIII, Pl. XXII Nr. 3, S. 164, lässt kein sicheres Urteil zu.

70 Hill, Burlington Magazine XV, 1909, S. 94; XX, 1912, S. 200.

71 Eine schöne Studie über Cristoforo di Geremia verdanken wir Foville, Revue de l'art XXX, 1911, S. 435, vgl. Rev. de Num., Bd. XVI, 1912, S. 103. Über das Porträt des jungen Goldschmieds mit der Medaille Cosimos in den Uffizien, das Foville auf Cristoforo bezieht, s. oben S. 67. U. Rossi, I Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova, Milano 1888, Rivista Ital. di Num. I, 1888, S. 25.

72 Mit Paul II. beginnen die bereits im 16. Jahrhundert in steriler Einförmigkeit verlaufenden offiziellen Serien der Papstmedaillen. Über die Medaillen Pauls II. s. G. F. Hill, Num. Chronicle XX, 1910 S. 340. Die Signatur A·BO·, die sich auf zwei figürlichen Rückseiten findet, wird von Milanesi auf den päpstlichen Münzmeister Aristotele Fioravanti aus Bologna gedeutet.

73 Über Lysipp zusammenfassend Hill, Burlington Magazine XIII, 1908, S. 274.

74 Die sehr beachtenswerten Einwendungen, die Hill hiergegen macht, stützen sich auf die unleugbar höhere Qualität der Arbeit. Der englische Kenner zieht die Annahme vor, die Medaille sei ein Selbstporträt unter dem Einfluss des Lysipp. Alsdann müsste allerdings Candida die Schrift des Lysippus bis zur Urkundenfälschung nachgeahmt haben. Überdies findet sich in seinem übrigen Oeuvre keine auch nur entfernte stilistische Analogie zu dem singulären Stück. Was man zugunsten von Candidas Autorschaft anführen könnte, ist die Schreibung Johannis, die sich einmal bei ihm ebenso findet: Johannis Tournour. Indes erklärt sich der Lapsus hier wie dort aus dem Gleichklang mit Giovanni, der dem Italiener, also Lysippus ebensogut wie Candida, im Ohre lag. Wie die vierfache Durchlochung des einzig bekannten Exemplares (Sammlung Dreyfus, Paris) verrät, wurde die Medaille als Hutagraffe getragen. Es fällt auf, wie häufig gerade die Medaillen des Lysipp durch solche Bohrlöcher entstellt sind.

75 Die Annahme eines römischen Aufenthalts, währenddessen Candida bei Lysipp in die Lehre gegangen sein soll, stützt sich, abgesehen von Lysipps Medaille, die ihn darstellt, lediglich auf die des Antonio Graziadei, die angeblich in Rom anfangs der siebziger Jahre entstanden sein soll, in Wirklichkeit aber erst später in den Niederlanden gemacht ist, wo der genannte italienische Kleriker mit Candida am Hofe Erzherzog Maximilians zusammentraf.

76 Candida in Frankreich hat Henri de la Tour, Revue de Num. 1894 und 1895, auf historischem Hintergrund geschildert. Dazu neuerdings über Candida in Burgund: Tourneur, Revue Belge de Numismatique LXX und LXXI, 1914 und 1919. Vgl. Rondot, Les Médailleurs et les Graveurs de Monnaies en France, S. 72 und 157, Pl. X und XI.

77 Schon Bode, Zeitschrift für bildende Kunst XV, 1904, S. 42, hat die von Henri de la Tour dem Candida entschieden abgesprochene Gruppe auf Grund des Berliner Exemplares ihm wenigstens frageweise vindiziert. (Vgl. übrigens de la Tour, Rev. de Num. 1895, S. 457.)

78 Über l'Antico als Kleinplastiker s. Bode, Kunst und Künstler 1907, S. 297; ausführlich Hermann, Jahrbuch der Kunstsamml. d. Kh., Wien, XXXVIII, 1909, S. 201. Vgl. Umberto Rossi, I Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova, Rivista Ital. di Num., Bd. I, 1888, S. 25 ff.

78a Des Spasses halber mag erwähnt sein, dass die Rückseite der Medaille Gianfrancescos im Corpus Inscriptionum latinarum als antik figuriert, s. Regling, Zeitschrift f. Num. (Berlin) XXXIII, S. 27, Anm. 1.

79 Die Benennung wird gesichert durch eine andere Medaille mit ihrem Bild von Melioli: Trésor (Méd. Ital.) II, Taf. XIX, 1.

80 Nach Friedländer von Caradosso, nach Foville, Revue de Num. 1913, S. 547, von Lysipp; dem Stil

und der Schrift nach scheint das Stück dem Antico näher zu stehen. Die Rückseite — »sacer est locus« — würde nach Foville auf die Profanen verbotene Cancelleria zu beziehen sein.

81 Reliefvase von Riccio, abgebildet Gall. Naz. Ital., Bd. I, Tav. IX und X.

82 Gute Abbildung der Büste der Beatrice d'Este im Louvre: Venturi, Storia VI, S. 1131. Über Gian-Cristoforo Romano als Bildhauer s. Venturi, Storia VI, S. 1128, und Archivio Storico I, 1889, S. 107.

83 In seiner »Angela Borgia« beschreibt Conrad Ferdinand Meyer die Gartenfigur eines Cupido, der sich mit zerrissenen Flügeln und verschütteten Pfeilen in Fesseln windet, und die Erklärung, die der Dichter von seiner, offenbar der Medaille entlehnten Figur gibt, deckt sich mit der unserigen.

84 Aufgehängte Waffen als Pilasterfüllungen verwendet Giancristoforo an den Türrahmen im Palast von Urbino, am Grabmal des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa und sonst.

85 Die Schriftvergleichung ist aufschlussreich; man beachte namentlich C, E, G und R. Singulär und charakteristisch besonders das langausfahrende R und das individuelle E (obere Haste kurz). Ähnlich nur noch auf den beiden später zu besprechenden Medaillen der Kardinäle Rossi und Alidosi (s. S. 105). Nur um keine Spur unverfolgt zu lassen, sei darauf hingewiesen, dass der zackige Ausschnitt des Brustbilds auf der Medaille Alfonsos sonst nur auf gleichzeitigen Münzen, und zwar auf einem Testone des Giovanni Sforza, Herrn von Pesaro, vorkommt, der dem Francia zugeschrieben wird (s. Taf. LXIX, 9). Bekanntlich war dieser Giovanni Sforza der erste Mann der Lukrezia Borgia, von dem sie aus politischen Gründen gewaltsam geschieden wurde. — Über einen sonst unbekannten Bildhauer und Goldschmied Gian Giacomo von Rom, der sich 1502 in Ferrara aufhielt und im Auftrag Lukrezias eine Büste ihrer Schwägerin Isabella d'Este in Mantua meisseln sollte, sich aber dann durch einen Juwelendiebstahl unmöglich machte, wissen wir nichts Näheres (vgl. Chledowski, Ferrara, S. 185). Bode war die Lukrezia-Medaille des Duc de Luynes nicht bekannt, wohl aber die als Gegenstück dazu gearbeitete Alfonsos, und letztere sprach er bereits richtig Giancristoforo Romano zu. Da nun aber Lukrezia und Alfonso nicht zu trennen sind, so wäre auch jene eine Arbeit Giancristoforos. Eine gewisse Bestätigung dieser Anschauung liefert vielleicht die Büste der Beatrice d'Este von Giancristoforos Hand; die Typik ist hier die gleiche und die Übereinstimmung in der Aufmachung, Frisur usw. bemerkenswert. Profilaufnahme der Büste, Archivio Storico dell'Arte II, 1889, S. 264.

86 Über Camelio handelt wenig kritisch Foville, Revue de l'art ancien et moderne XXXII, 1912, S. 273.

87 Heiss, Bd. VII, Pl. XIII, 9.

88 Über Caradossos bildhauerische Betätigung s. Malaguzzi-Valeri, Rassegna d'Arte V, 1905, S. 170.

89 Zugeteilt an Caradosso von Foville, Revue de Num. 1911, S. 449. Foville erblickt in dem Reiter der Rückseite einen Reflex von Lionardos Sforzadenkmal, kaum mit Recht. Dagegen ist die Ähnlichkeit mit Gattamelata nicht zu übersehen.

90 W. v. Bode, Caradossos Plaketten und Bramantes Anteil daran, Zeitschrift f. Num., Berlin, XXXIII, 1922, S. 145.

91 Nach Hill, Roman Medallists, Papers of the British School at Rome, Bd. IX, 1920, ist die kräftige Prägung mit der Bekehrung Pauli (LXIX, 6), die bisher allgemein dem Francia zugeschrieben wurde, ebenso wie diejenige auf die Befestigung des Hafens von Ostia (Hill a. a. O. Taf. IX, 9), von dem päpstlichen Münzstempelschneider Pier Maria Serbaldi in Eisen geschnitten, es bleibt jedoch dahingestellt, ob nicht Caradosso das Modell dazu geliefert hat.

92 Dass auch Leonardo sich um Verbesserung der Prägetechnik bemühte, indem er eine Maschine ausdachte, um die Zaine (Metallstreifen) gleichmässig auszuwalzen und die Schrötlinge vermittelst Hohlpunzen auszustanzen, mag hier im Vorübergehen erwähnt sein. Über diese technischen Fragen vgl. Hocking, Numismatic Chronicle 1909, S. 56.

93 Bezeugt durch einen Brief Federigos an G. B. Cavalli vom 12. Juli 1523, veröffentlicht von Umberto Rossi, Rivista Ital. di Num. V, S. 484.

94 Robert v. Schneider, Jahrbuch, Wien, Bd. XIV, 1893, S. 187.

95 Ein Steinmedaillon mit dem Bildnis der Markgräfin in Saluzzo, abgebildet Archivio Storico 1895, S. 306.

96 Vgl. Gottschewski, Bildnisse der Catharina Sforza-Riario und der Bildhauer Vincenzo Onofri. Strassb. 1908.

97 Die irrführende Umschrift »Antonius Bal . . . annum agens XVIII« auf der äusseren Randleiste wird sich auf den Stifter beziehen. Nach anderen wäre dieser Antonius mit dem Bologneser Stempelschneider Antonio Magnani identisch.

98 Das ausgezeichnete kleine Porträtstück mit der rückseitigen Aufschrift MVNVS IMPERATORIS MAXIMILIANI 1494 liegt den Zechinen und Doppelzechinen zugrunde, zu denen der beamtete Stempelschneider der Bologneser Münze, der genannte Antonio Magnani, die Eisen anfertigte. Vgl. Malaguzzi-Valeri, Rivista Ital. di Numism., Bd. X, S. 480.

99 Das rauhe Kriegertum beginnt man als gesellschaftlich deplaziert zu empfinden. Vortrefflich wird ein solcher miles gloriosus aus schönem Frauenmund abgeführt, wenn er einer Dame schnöd den Tanz verweigert mit dem Hinweis, dass er ein Kriegsmann sei, und darauf die Antwort erhält: da man zur Zeit im tiefsten Frieden lebe, so solle er sich zum Schutz gegen den Rost gründlich einfetten und einstweilen in einem Zeughaus aufstellen lassen (Cortegiano I, XVIII).

100 Wie oben erwähnt, besitzt die an eigenartigen Zügen reiche Schrift eine auffallende Ähnlichkeit mit den Charakteren der ebenso problematischen Medaille der Lukrezia Borgia in Berlin. Sonst hat diese freilich mit den Kardinalsmedaillen wenig oder nichts gemein, aber bei der gewaltigen Entwicklung, die das Porträt in den ersten zwanzig Jahren des 16. Jahrhunderts durchmachte — man ermesse den Abstand von Rafaels florentinischen und römischen Bildnissen —, wäre es nicht ganz undenkbar, dass Lukrezia, Alidosi und Rossi drei Etappen im Werdegang eines und desselben Künstlers darstellten.

101 Über das reich mit Bildhauerarbeit geschmückte Wohnhaus Crivellis in Rom s. Gnoli, Archivio Storico IV, S. 337.

102 Greene, Num. Chron. Ser. III, I, 1881, S. 334.

103 Alex. Meyer, Münchener Jahrbuch für bildende Kunst VIII, 1913, S. 286.

104 Kommt auch als Plakette vor (Modena), s. Gall. Naz. Ital. II, Tav. XXI.

105 Hill, Rev. de Num. 1915, S. 243. Armand, Bd. II, 175/78 unter Anonymen.

106 Zusammengestellt von Hill, Burlington Magazine XXV, 1914, S. 335.

107 Gumowski, Medale Jagiellonów, Krakau 1906, Taf. 16—18 a. Über Mosca als Bildhauer neuerdings Planiscig, Venezianische Bildhauer, Wien 1921, S. 259.

107a Dass der unter dem Namen »Ring des Michelangelo« bekannte Intaglio von Pier Maria da Pescia herrühre, ist eine nicht sehr überzeugend begründete Annahme von Murr, die aber Babelon übernimmt.

108 Eugène Plon, Benvenuto Cellini, Paris 1883, mit Appendix. Hill, Burlington Magazine XVIII, London 1910.

109 Siegel der Lauretani, ganz medaillenmässig (kaum mit Recht Cellini zugeschrieben), s. Rivista Ital. di Num. XXII, 1909, S. 484.

110 »Per la qual cosa io lo feci in un tondo di pietra nera, grande quanto un taglieretto da tavola«, schreibt Cellini. Der Wortlaut führt zu der Annahme, Cellini habe die Medaille in Stein geschnitten, und dies ist die Anschauung, die der Herausgeber der Opere, Carpani, vertritt, wenn er von einem »ritratto in una medaglia di pietra nera« spricht, Bd. II, S. IX. Andererseits wurde gerade der schwarze Stein (Schiefer u. dgl.) gern als Fond für Wachsbossierung benutzt, und der Text spricht nicht gerade gegen eine solche, direkt dafür aber die Tatsache, dass das Modell nach Ausweis des Exemplares Goethe schriftlos war und dass der Raum für die Schrift durch zwei, noch im Abguss erkennbare, mit dem Zirkel vorgerissene Kreise vorgesehen ist. Dies ist nämlich gerade das bei Wachsbossierung übliche Verfahren. Hier pflegt die Schrift erst in der vertieften Form nachgetragen zu werden, während es beim Steinmodell das Natürliche gewesen wäre, die Schrift mitsamt dem Bild erhaben zu schneiden.

111 Die Medaille war schon längere Zeit vorher projektiert. Briefwechsel darüber s. Opere di Cellini, ed. Carpani, Bd. I, S. 341, Anm. 1.

112 Beide Stücke abgebildet bei Bernhart, Bildnismedaillen Karls V., Taf. XII, 160 und XIII, 159, von denen besonders das letztere durch Überarbeitung entstellt ist. Die Landung in Tunis als gute Plakette in Neapel, abgebildet Gall. Naz. Ital. IV, S. 243, Nr. 115, Tav. IV.

113 Abgebildet Fröhlich-Bum, Parmigianino, Taf. 10.

114 Parkes Weber, Num. Chron. 1897, S. 314.

115 Ähnliches Stück von derselben Hand: Auktionskat. Ad. Hess (Hugo Helbing, München 1908) S. 11.

116 Rückseite s. Heiss, Bd. IX, Taf. 19, 1. Milanesi (ed. Vasari III, S. 28, Anm. 2) irrt, wenn er von einer Medaille Cosimos I. spricht, ein Irrtum, den Heiss übernimmt.

117 Dasselbe Brustbild in Stein geschnitten, Abbildung bei Lippold, Gemmen und Kameen, S. 165.

118 Vgl. Friedrich Kenner, Jahrbuch der Kunstsammlungen, Wien XII, 1891, S. 137. Die beiden Dupré-

schen Medaillons Cosimos II. und der Grossherzogin Maria Magdalena sind bei Fabriczy, S. 91, Fig. 161, fälschlich unter dem Namen Molos abgebildet; sie sind indes deutlich von Dupré signiert.

119 Vgl. de la Tour, Matteo dal Nassaro, Revue de Num. XI, 1893, S. 517. Über seine Tätigkeit als Gemmenschneider s. Babelon, Gravure sur Gemmes en France, 1902, S. 125.

120 Nach dem Vorgang von Friedländer und Max Rosenheim hat Hill diese Gruppe unter dem Namen Cellinis zusammengestellt; ausschliesslich sein Verdienst ist es, auf den Zusammenhang der Gruppe mit der grossen Medaille Ercoles II. hingewiesen zu haben. Aber zu einer restlosen Gewissheit ist auch Hill selbst nicht gelangt, s. Burlington Magazine 1910 (Okt.).

121 Trivulzio in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Sammlung Simon, Katalog Nr. 206. — Martinione mit der vorliegenden Rückseite in Wien. Man kennt die Medaille auch mit einer anderen, den Hippokrates darstellenden Kehrseite: Armand II, S. 160, 11.

121a So schon Regling, Amtliche Berichte 41, 1919/20, S. 96, wie ich erst während des Druckes sehe.

122 Luigi Rizzoli jun. spricht die Kardinal Bembo-Medaille dem Danese Cattaneo zu: l'Arte VIII, 1905, S. 276.

123 Burlington Magazine XXIX, 1916, S. 251.

124 Hill, Portrait Medals of Italian Artists 1912, S. 50; vgl. Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, Bd. I, S. 73 und 122 (Hill). Ferner Num. Chron. XIII, 1913, S. 418 (Greene).

125 Urbano Bolgiano wurde von Hill mit zwei anderen Medaillen zusammengestellt, die von derselben Hand sind, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde I, 1. Nach den Medaillen gearbeitete Marmorreliefs von Urbano und seinem Oheim Florio ebenda, Taf. II.

126 Bode, Zeitschrift für bildende Kunst XV, 1904, S. 40.

127 Das Werk des »Meisters von 1523« grenzt Regling gegen dasjenige des FRA·AN·BRIX· ab: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde II, 1920/1921, S. 1; vgl. Foville, Revue de Num. 1912, S. 424.

128 Eine auch von Hill vertretene Hypothese Max Rosenheims. Über Olivieri als Bildhauer s. Planiscig, Venezianische Bildhauer, S. 308, Bode, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1909, S. 81.

129 Siehe Hill und Foville, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, Bd. I.

130 Über literarische Beziehungen Cattaneos, insbesondere zu Trifon Gabrielli, s. Campori, Scultori di Carrara, 1873, S. 66, Abbildung der Medaille bei Foville a. a. O., Taf. VIII, 10.

131 Chledowski, Rom, S. 424, der leider seine Quelle nicht nennt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, S. 478, wonach auch der Steinschneider Luigi Anichini eine Gemme mit dem Porträt Giovannis gearbeitet hat. Über Cattaneo als Bildhauer s. Planiscig, Venezianische Bildhauer, passim.

132 Was den erwähnten Brief Cosimos an den Grafen von San Secondo betrifft (abgedruckt bei Campori, Scultori di Carrara, S. 63), so ist Milanesi-Armand gegenüber zu bemerken, dass darin nicht ausdrücklich von einer Medaille, sondern nur allgemein von einem »ritratto« die Rede ist. Wir erinnern uns daran, dass Cattaneos Name auch mit der grossen Medaille Giovannis, Taf. LIV, 1 (s. oben Anm. 69), in Verbindung gebracht wurde, und ferner nannte man ihn als Urheber der Medaille des Kardinals Bembo im Hinblick auf die Büste im Santo. So viel ist hieran richtig, dass die Gruppe des Bembo (LXXXIII) in der Tat venezianische Stilmerkmale aufweist. – Eine Medaille auf Giovanni de' Medici hat, wie oben S. 74 erwähnt, endlich Giovan Battista di Bernardino gearbeitet, und zwar 1560. Nichts hindert natürlich, eines von den beiden zuletzt besprochenen Porträtstücken des Medici, sei es die mit dem Blitz oder die mit der Decursio, dem genannten Sieneser Medailleur zuzutrauen; ihr Stil spricht jedenfalls nicht gegen eine Entstehung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

133 Wie ein Kommentar zu der Medaille liest sich der halb renommistisch, halb erpresserisch gehaltene Brief an Cosimo I. Lettere Nr. DXXXVIII, ed. Fausto Niccolini, 1916, II, S. 269.

134 Die umfangreiche Literatur über Leone Leoni s. E. Motta, Rivista XXI, 1908, S. 76.

135 Man hat mit der Möglichkeit zu rechnen, dass wenigstens eine von den beiden Prägemedaillen Aretinos nicht von Leoni selbst, sondern von dem Paduaner Goldschmied Battista Baffo in Stahl geschnitten ist, allerdings nach einer von Leoni gefertigten (Guss?-)Medaille, s. Brief Leonis an Baffo vom 16. Nov. 1537, Lettere, ed. Niccolini I, S. 286, Nr. CCXXXVI. Das Stück Leonis war schon im April fertig, s. ebenda, S. 136 Nr. XV.

136 Die Medaille wird von Aretino in einem Briefe (vom 13. Juli 1541) erwähnt; er bittet sich ein Exemplar aus, Lettere, II, S. 77, Nr. DCIII.

137 Weibliche Bildnisse sind bei Leoni selten. Eine brieflich erwähnte Medaille auf eine gewisse Schöne, die der Künstler anzüglich Danaë nennt, glaubt Valton in einem Bleistück, abgebildet Revue de Num. 1915, Pl. XII, 1, wiedergefunden zu haben.

137a. Neu erschienen J. Babelon, Jacopo da Trezzo, Paris-Bordeaux 1922 (mir unzugänglich).

138 Wie Herr G. F. Hill mir brieflich mitteilt, ist ein neuerdings vom British Museum erworbenes Exemplar der Medaille auf Gonsalvo da Cordoba deutlich ANIBML signiert, was vermutlich Mediolanensis bedeutet und wodurch die Identität des »ANNIB« mit Annibale Fontana um so wahrscheinlicher wird. Herr Hill selbst ist, wie er mir schreibt, in der Frage ANNIB, ANIB, usw. zu einem ähnlichen Resultat gekommen wie ich und hat dasselbe inzwischen im Januarheft des Burlington Magazine 1923 veröffentlicht.

139 Rudolf F. Burckhardt, Ludovic Dumoulin de Rochefort, Separatdruck aus dem Jahresbericht des Historischen Museums zu Basel 1918.

140 Morsolin, Camillo Mariani, Coniatore di Medaglie, Rivista Ital. di Num. IV, 173; V, 209.

141 Hill, Burlington Magazine XXIX, 1916, S. 253. Über Ruspagiari und Signoretti s. A. Balletti, Rassegna d'Arte I, 1901, S. 107; IV., 1904, S. 44; XIV, 1914, S. 46 (mit Abbildung).

142 Hill und Rosenheim, Burlington Magazine, Bd. XII, 1907, S. 141, haben hier den rechten Weg gewiesen. Eine lebensvolle Medaille auf Admiral Coligny (im Baseler Historischen Museum ein A R signierter scharfer Bleiguss) und eine solche auf dessen Gemahlin hat Rudolf F. Burckhardt bekannt gemacht und gleichzeitig zwei unbekannte Arbeiten des Monogrammisten A·A veröffentlicht. Für dessen Identität mit Agostino Ardenti bringt Burckhardt einen neuen Anhalt; die Entstehungszeit der Gruppe wird genauer — um 1563 — fixiert, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N. F. XX, 1918, S. 42. Zutreffende Charakteristik dieser Gattung von Spätrenaissance-Medaillen aus der Feder desselben Schweizer Gelehrten im Jahresbericht des Historischen Museums in Basel 1918.

TAFELRÜCKWEIS

(Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Text)

Antonio Pisano

Taf. I 1. Kaiser Johannes VIII. Palaeologos . 29
2. Niccolo III. d'Este 32
II 1. Philipp Maria Visconti 31
2. Niccolo Piccinino 31
3. Francesco Sforza 31
III 1. Lionello d'Este 33
2. Derselbe 34
IV 1. Sigismondo Malatesta 35
2. Lionello d'Este 34
V 1. Sigismondo Malatesta 35
2. Lionello d'Este 34
VI 1. Gianfrancesco Gonzaga 36
2. Domenico Malatesta, gen. Novello . 36
VII 1. Lodovico Gonzaga 37
2. Cecilia Gonzaga 37
VIII 1. König Alfonso I. von Neapel 39
2. Bellotto von Como 39
IX König Alfonso I. von Neapel 40
X 1. Derselbe 40
2. Candido Decembrio 39
3. König Alfonso I. von Neapel . . . . —
XI 1. Vittorino da Feltre 38
2. Inigo d'Avalos 39
3. Antonio Pisano 41
4. Derselbe 41

Unbekannter Meister (Pisano?)

XII 1. Leon Battista Alberti 44

Unbekannter Meister (Alberti?)

2. Leon Battista Alberti 45

Unbekannter Meister (Pisano?)

XIII 1. Leon Battista Alberti 44

Filarete

2. Antonio Averlino, gen. Filarete . . . 45

Matteo de' Pasti

XIV 1. Sigismondo Malatesta 46
2. Derselbe 46
3. Isotta Atti von Rimini 46
4. Dieselbe 46
XV 1. Sigismondo Malatesta 46
2. Derselbe 46
3. Guarino von Verona 47
4. Timoteo Maffei . . . . . —

Amadio da Milano

Taf. XVI 1. Borso d'Este 47

Petricini

2. Gianfrancesco Pico della Mirandola 48
3. Borso I. d'Este 48

Marescotti

XVII 1. San Bernardino von Siena 48
2. Giangaleazzo Maria Sforza 49
3. »Diva Cassandra« 49
4. Giovanni da Tissignano 48
XVIII 1. Galeazzo de' Marescotti 49

Marescotti zugeschrieben

2. Vittore und Taddea Pavoni 49

Baldassare Estense

XIX 1. Ercole I. d'Este 49

M. Coradini

2. Ercole I. d'Este 49

Niccolo Baroncelli

3. Lionello d'Este 47

Unbekannter Meister

XX 1. Rinaldo d'Este 50
2. Ercole I. d'Este und Lianora von Aragon 50
3. Alfonso I. d'Este 50

Paolo da Ragusa

XXI. 1. Federigo da Montefeltre 50

Pietro da Fano

2. Lodovico Gonzaga 50
3. Giovanna Dandolo-Malipieri 50

Pietro da Milano

XXII 1. König René von Anjou 51

Francesco Laurana

2. König René und Jeanne de Laval . 51
3. Johann von Anjou 51

Costanzo

XXIII Sultan Mohammed II. 52

Bart. Sperandio

Taf. XXIV 1. Catalano Casali . . . . . —
2. Bartolommeo della Rovere . . . 55
3. Bartolommeo Pendaglia 55
XXV 1. Lodovico Carbone 55
2. Antonio Sarzanella 55
3. Pietro Avogario 55
4. Kardinal Francesco Gonzaga . . 55
XXVI 1. Giovanni de' Lanfredini 55
2. Federigo da Montefeltre 55
3. Giovanni Bentivoglio 56
XXVII 1. Niccolo da Correggio 55
2. Carlo Grati 56
3. Unbekannter (B. P.) 56

Marco Guidizani

XXVIII 1. Bartolommeo Colleoni 57

Giovanni Boldu

2. Giovanni Boldu 58
3. Derselbe 58
XXIX 1. Filippo Maserano 58
2. Pietro Boni 58
3. Filippo de Vadis 58
4. Nikolaus Schliefer 58

Fra Antonio da Brescia

XXX 1. Niccolo Vonica 59
2. Pietro Balanzano 59
3. Simone Michieli 59
4. Niccolo Micheli und seine Frau 59

Gentile Bellini

XXXI 1. Sultan Mohammed II. 59

G. T. F.

2. Doge Giovanni Mocenigo 59
3. Zaccaria Barbaro 59

Meister Agripp

4. Doge Lionardo Loredano 59

Unbekannter Meister

XXXII 1. Federigo da Montefeltre 60

Bellano

2. Antonio de Royzelli 60

Unbekannter Meister

3. Marco Croto 61

Andrea Guazzalotti

Taf. XXXIII 1. Papst Calixtus III. 63
2. Niccolo Palmieri 63
3. Papst Pius II. 63
4. Papst Nikolaus V. 63
5. Alfonso von Calabrien 63
6. Papst Sixtus IV. 63

Bertoldo

XXXIV 1. Kardinal Filippo de' Medici . . 64
2. Sultan Mohammed II. 64
3. Antonio Graziadei 64
4. Lorenzo u. Giuliano de' Medici (Verschwörung der Pazzi) . . 64

Francesco di Giorgio

XXXV 1. Alfonso von Calabrien 65
2. Giovanni Mendoza 65
3. Antonio Spannocchi 65
4. Giacomo Petrucci aus Siena . . 65
5. Borghesi aus Siena 65
6. Ambrogio Spannocchi de'Piccolomini (Siena?) 65
7. Lorenzo Zanni (Zanc?) aus Venedig 65

Niccolo Fiorentino

XXXVI 1. Lorenzo de' Medici 69
2. Antonio Geraldini 68
3. Alfonso I. d'Este 68
XXXVII 1. M. Antonio della Lecia . . . . —
2. Bischof Silvestro Duziari . . . . —
3. Bischof Fabrizio Marliani . . . —
XXXVIII 1. Cosimo de' Medici 69
2. Derselbe 69
3. Giuliano Particini . . . . . —
4. Pietro Maria . . . . . —
5. Guillaume Caoursin . . . . . —
XXXIX 1. Anton von Burgund, gen. der Grosse Bastard 69
2. Antonio Pizzamani 70
3. Stefano Taberna . . . . . —
XL 1. Giuliano de' Medici 69
2. Savonarola 70
3. Giovanni Tornabuoni 70
XLI 1. Angelo Poliziano 70
2. Maria Poliziana 70
3. Marsilio Ficino 70
4. Cassandra Fedele 70
5. Giov. Pico della Mirandola 68, 70

Niccolo Fiorentino (Fortsetzung)

Taf. XLII 1. Gian Paolo Orsini . . . . . —
2. Papst Innocenz VIII. 68, 70
3. Girolamo Calagrani 70
4. Antonio Castiglione . . . . . —
5. Erzbischof Rinaldo Orsini 70
6. Filiasio Roverella, Erzbischof von Ravenna . . . . . —
7. Giuliano Particini . . . . . —
XLIII 1. Nonnina Strozzi-Barbigia 70
2. Felipe Strozzi 70
XLIV 1. Giovanna Albizzi-Tornabuoni 68, 69, 71
2. Lorenzo Tornabuoni 70
3. Lodovica Tornabuoni 71
XLV 1. Unbekannter . . . . . —
2. Maria Mucini . . . . . —
3. Costanza Ruccellai 71
4. Teodorina Cibo-Usodimare . . . —
5. Peretta Usodimare-Caretto . . . . —
6. Rückseite der Medaille der Giovanna Albizzi, XLIV, 1 . 68, 69, 71
7. Girolamo Ridolfi da San Geminiano 71
XLVI 1. Alessandro Vecchietti 71
2. Lorenzo Ciglamochi . . . . . —
3. Dr. Johann Greudner von Brixen . 71
4. Lorenzo Papagnotti . . . . . —
XLVII 1. Masina de' Tani . . . . . —
2. Leonardo (Girolamo) Nigri . . . —
3. Alberto Belli . . . . . —
4. Giovanni d'Astia . . . . . —
5. Francesco Lancilotti 71
6. Bernardo Salviati 71
XLVIII 1. Barbara (Torelli) Bentivoglio . . —
2. Francesca Lapi . . . . . —
3. Lucrezia da Siena (?) . . . . . —
4. Katharina Sforza-Riario 72
5. Unbekannter (fürstlicher?) Herr . —
6. Bischof Girolamo Santucci . . . . —
XLIX 1. Dante Alighieri 72
2. Ercole Bentivoglio . . . . . —

Art des Niccolo Fiorentino

3. Boccaccio 72
4. Petrarca 72
L 1. Coluccio Salutati . . . . . —
2. Nikolaus Gander 71

Niccolo Fiorentino

3. Unbekannter . . . . . —

Pollajuolo zugeschrieben

Taf. LI 1. Lorenzo de' Medici 73

Florentiner Meister

2. Bernardo Giovanni Augusta(nus?) (Agostino?) . . . . . —

Della Robbia zugeschrieben

3. Savonarola 73

Florentiner Meister

4. Piero de' Medici, Sohn Cosimos d. Ä. 73
5. Giovanni de' Medici, Sohn Cosimos d. Ä. 73

Adriano Fiorentino

LII 1. Sannazaro 74
2. Gioviano Pontano 74
3. Kardinal Rafael Riario 74
LIII 1. Degenhart Pfeffinger 74
2. Aemilia Pia da Montefeltre 74
3. Compater aus Neapel 74
4. Elisabetta da Montefeltre 74

Unbekannter Meister

LIV 1. Giovanni de' Medici delle bande nere 77
2. Ludwig XII. von Frankreich . . . 77

Talpa

LV 1. Giulia Astalla 76
2. Francesco Gonzaga 76
3. Federigo Gonzaga 76

Francesco da Sangallo

LVI 1. Francesco da Sangallo 75
2. Herzog Alessandro de' Medici . . 75
3. Herzog (Grossherzog) Cosimo I. von Florenz 75
4. Giovanni de' Medici delle bande nere 75

Enzola, gen. Parmensis

LVII 1. Bianca Pellegrini 79
2. u. 2a. Costanzo Sforza, Herr von Pesaro 79
3. Giangaleazzo Maria Sforza 79
4. Cecco Ordolaffo von Forlì 79
5. Francesco Sforza 79
6. Pietro Maria de' Rossi 79

Cristoforo di Geremia

Taf. LVIII 1. Kardinal Lodovico Scarampi . . . 80
2. König Alfonso I. von Neapel . . . 80
3. Kaiser Konstantin d. Gr. 80

Unbekannter Mantuaner Medailleur

4. Francina 93

Cristoforo di Geremia zugeschrieben

5. Battista Dotti 80

Unbekannter Mantuaner Medailleur

6. Jacoba da Correggio 93
7. Maddalena Rossi 93

Clemens Urbinas

LIX 1. Federigo da Montefeltre 81

Melioli

2. Lodovico Gonzaga 81

Ruberto

3. Francesco Gonzaga 82

Melioli

4. König Christian I. von Dänemark 81

Lysippus

LX 1. Kardinal Rafael Riario. 82
2. Giovanni Francesco Rangoni . . . 82
3. Giovanni Alvisi Toscani 82
4. Francesco Vitali . . . . . —
5. Constantinus Cominatus 83
6. Giovanni Alvisi Toscani . . . . . —
7. Francesco Massimi . . . . . —

LXI 1. Papst Sixtus IV. 63, 82
2. Unbekannter, vielleicht Selbstporträt 82
3. Papst Sixtus IV. 83
4. Rafael Maffei, »Volaterranus« . . 83
5. Unbekannter (A—I) 83

Giovanni Candida

LXII 1. Johannes Tourneur 85
2. Karl der Kühne von Burgund . . . 85
3. Anton von Burgund, gen. der Grosse Bastard. 85
4. Jacopo Galeota 85
5. Karl der Kühne und Erzherzog Maximilian. 85
6. Erzherzog Maximilian und Maria von Burgund 85
7. Maria von Burgund 85
8. Clemens und Giuliano della Rovere 86
9. Antonio Graziadei 85
10. Franz von Valois, später König Franz I. 86

l'Antico

Taf. LXIII 1. Antonia del Balzo 88
2. Dieselbe 88
3. Gianfrancesco Gonzaga 88
4. Giulia Gonzaga 88
5. Maddalena Gonzaga-Sforza 88
6. Dieselbe 88
7. Kardinal Ascanio Maria Sforza . . 88
8. Propst Luca Zuhari 88

Giancristoforo Romano

LXIV 1. Isabella d'Este . . . . . 90 f.
2. Papst Julius II. . . . . 90 f.
3. Isabella von Aragon . . . . . 90 f.

Giancristoforo Romano zugeschrieben

4. Lukrezia Borgia . . . . . 92 f.
5. Alfonso I. d'Este und Lukrezia Borgia 92

Vittore Gambello, Camelio

LXV 1. Vittore Gambello 93
2. Papst Sixtus IV. 93
3. Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours 95
4. Kardinal Domenico Grimani . . . 94
5. Derselbe 94
6. Cornelio Castaldo 94
7. Herkules mit dem Stier (Plakette) 93

Caradosso

LXVI 1. Giangiacomo Trivulzio 96
2. Lodovico Sforza, il Moro 95
3. Francesco Sforza 95
4. u. 4 a. Papst Julius II. 95
5. Papst Alexander VI. 96
6. Bramante 96
7. Niccolo Orsini 96

Unbekannter Meister (Caradosso?)

LXVII 1. Papst Alexander VI. 97
2. Derselbe 97

Unbekannter Meister (Mantua?)

3. Baldassare Castiglione 82

Unbekannter venezianischer Meister

4. Bischof Mattia Ugoni 125
5. Fra Urbano Bolgiano 125
6. Andrea Briosco, il Riccio 125
7. Aldo Manuzio 125

Fra Antonio da Brescia (?)

Taf. LXVIII 1. Augusto da Udine 101

Unbekannte Meister

2. Francesco de' Sori 101
3. Doge Antonio Grimani 101
4. Federigo da Montefeltre 101
5. Lodovico Gabrielli 101

Baptista Elia de Janua

6. Cosimo Scaglia 101

Unbekannte Meister

7. Bartolommeo Alviano 101
8. Fra Giovanni Cornelio 101
9. Girolamo Andreasi 101
10. Andrea Caraffa 101

Unbekannter Meister um 1440

LXIX 1. Lodovico Gonzaga 32, 97

Caradosso

2. Giangaleazzo Maria und Bona Sforza 97
3. Lodovico u. Giangaleazzo Maria Sforza 97

Angeblich Caradosso

4. Giangaleazzo Maria Sforza . . 97

Caradosso oder Serbaldi

5. Papst Julius II. 113
6. Derselbe 113

Francia

7. Ercole I. d'Este 101

Giancristoforo Romano (?)

8. Papst Julius II. 92, 101

Francia

9. Giovanni Sforza von Pesaro . 101

Francia (oder Giov. Ant. da Foligno)

10. Alfonso I. d'Este 101
11. Ercole I. d'Este 101

Gian Battista Cavalli

12. Federigo II. Gonzaga 98

Gian Marco Cavalli

13. Kaiser Maximilian I. u. Bianca Maria Sforza 98
14. Dieselben 98
15. Kaiser Maximilian I. 98

Unbekannter (französischer?) Stempelschneider

Taf. LXIX 16. Marguerite de Foix, Marchesa von Saluzzo 99

Francia

LXX 1. Giovanni II. Bentivoglio 100

Francia zugeschrieben

2. Ulisse Musotti 100
3. Giovanni II. Bentivoglio . . . 100 f.
4. Tommaso Ruggieri 100

Meister der Kardinallegaten

5. Kardinal Francesco Alidosi . . 105
6. Kardinal Bernardo Rossi . . . 105

G. P. Crivelli

7. Giovanni Piero Crivelli 105

Caroto

LXXI Bonifazio Palaeologo von Montferrat 106

Pomedello

LXXII 1. (Kaiser) Karl V. 107
2. Unbekannter 106
3. Gian Maria Pomedello 107
4. Unbekannte Dame 106
5. Isabella Sessa-Michiel 107
6. Tommaso Moro . . . . . —

G. della Torre

LXXIII 1. Giovanni Caroto 107
2. Giovanni Battista Confalonieri 107
3. Propst Girolamo della Torre . 107
4. Giulio della Torre 107

LXXIV 1. Francesco da San Bonifazio . . 107
2. Daniele Rhenieri . . . . . —
3. Dr. Aurelio dall' Aqua . . . . . —

Domenico Veneziano

4. König Sigismund August von Polen 109

Cavallerino

LXXV 1. Guido Rangoni 107
2. Argentina Rangoni 108
3. Bischof Altobello Averoldi . . —
4. Girolamo Beltramoti . . . . . —

Zacchi

5. Doge Andrea Gritti 108

Valerio Belli

Taf. LXXVI 1. Plato 110
2. Antike Heroine 111
3. Alkibiades 110
4. Kleopatra 110
5. Vittore Grimani 110
6. Pietro Bembo 110
7. Timotheos 110
8. Valerio Belli 110
9. Mithradates 110

Cavino

10. Francesco Quirini . . . . . —
11. Lorenzino de' Medici 111
12. M. Antonio Passeri 111
13. Tiberio Deciano . . . . . —
14. Aless. Bassiano u. Giov. Cavino 110

HB

15. Hercules 111

Spinelli

16. Doge Andrea Gritti 120
17. u. 17 a. Antonio Mula 120

Cellini

LXXVII 1. u. 1 a. Papst Clemens VII. . . . 114
2. König Franz I. von Frankreich 114 f.
3. Ercole II. d'Este (verkleinert) . 114
4. Herzog Alessandro de' Medici . 114

Giovanni Bernardi

5. Papst Clemens VII. 116

Grecchetto

6. Papst Paul III. 117
7. Derselbe 116

Grecchetto zugeschrieben

8. Kardinal Alessandro Farnese . 117

Grecchetto

9. Papst Paul III. — Rückseite . . 117

Grecchetto zugeschrieben

10. Papst Julius III. 117

G. F. Bonzagna

LXXVIII 1. Papst Paul III. 117
2. Kardinal Ippolito d'Este 117

Unbekannter römischer Meister

3. Papst Julius III. 117

Cavino

Taf. LXXVIII 4. Papst Julius III. 117

Fragni

5. Papst Gregor XIII. Rückseite 117
6. Kardinal Christoph Madruzzo 117
7. Papst Gregor XIII. Rückseite 117

Emilio Bonis

8. Papst Gregorius XIV. 117
9. Sixtus V. 117

Niccolo Bonis

10. Gregorius XIV. 117

C. S.

11. Sixtus V. 117

Giorgio Rancetti

12. Clemens VIII. 117
13. Derselbe 117

Gaspare Cambio

14. Clemens VIII. 117

Verschiedene unbekannte römische Stempelschneider

LXXIX 1. Papst Paul III. 117
2. Derselbe 117
3. Derselbe 117
4. Papst Pius IV. 117

G. Ant. de' Rossi

5. Papst Pius IV. 117
6. Papst Paul IV. 117
7. Papst Gregor XIII. . . . . —
8. Papst Pius V. 117

Fr. Gir. dal Prato

LXXX 1. Papst Clemens VII. 118
2. Herzog Alessandro de' Medici 118

Gianpaolo Poggini

3. König Philipp II. von Spanien 118
4. Derselbe 118
5. Königin Isabella von Spanien 118
6. König Philipp II. 118
7. Philipp II., Infant Philipp und Infantin Isabella 118

Cesare da Bagno

8. Fernando Francesco I. d'Avalos 135
9. Alfonso II. d'Avalos 135

Domenico Poggini

Taf. LXXXI 1. Grossherzog Cosimo I. von Florenz 119
2. Sibilla Lippi . . . . . —
3. Kardinal Ippolito d'Este 118
4. Lodovico Dominichi 119
5. Lodovico Ariosto 118
6. Isabella de' Medici-Orsini . . . —
7. Lodovico Dominichi 119

Domenico di Polo

LXXXII 1. Herzog Alessandro de' Medici . 118
2. Grossherzog Cosimo I. von Toscana 118
3. Herzog Alessandro de' Medici . 118
4. Cosimo I., Grossherzog von Toscana . . . . . —

Michele Mazzafirri

5. Ferdinand I., Grossherzog von Toscana 119
6. Francesco I., Grossherzog von Toscana 119
7. Grossherzogin Christine (von Lothringen) 119

Gaspare Molo

8. Cosimo II., Grossherzog von Toscana 119
9. Grossherzogin Maria Magdalena 119

G. R. F.

10. Pietro Vettori 120

Matteo dal Nassaro

11. König Franz I. von Frankreich 120

Meister des Kardinals Bembo

LXXXIII 1. Kardinal Pietro Bembo 121
2. Kardinal Karl von Lothringen 121
3. Kardinal Trivulzio-Scaramuzza 121
4. Pietro Piantanida 121
5. Giov. Francesco Martinione . . 121

HN

6. Kardinal Lomellini . . . . . 121 f.

Unbekannter Meister

7. Faustina Romana 122

Pastorino

Taf. LXXXIV 1. Battista Sarraco 124
2. Tizian 123
3. Egidio Pamfili . . . . . —
4. Kardinal Tiberio Crispo . . . —
5. Isabella Manfro 123
6. Lodovico Ariosto . . . . . —
7. Claudio de Valle . . . . . —
8. Margarita Simai de Valle . . —
9. Herzog Guilielmo von Mantua 123
10. Kardinal Ippolito d'Este . . . 123

LXXXV 1. Unbekannte . . . . . —
2. Girolama Sacrata 123
3. Unbekannte . . . . . —
4. Lodovica Felicina Rossi . . . —
5. Unbekannte . . . . . —
6. Grazia Nasi . . . . . —
7. Unbekannte . . . . . —
8. Girolama Farnese . . . . . —
9. Unbekannte . . . . . —
10. Bartolommeo Pendaglia . . . —
11. Lucrezia d'Este . . . . . —
12. François de Montmorency . . —

Unbekannter venezianischer Meister

LXXXVI 1. Antonio Grimani 125
2. Pietro Grimani 125

Giovanni Falieri

3. Presbyter Marcus 125

Danese Cattaneo (?)

4. Ettore Podochataro 126

Sansovino (?)

5. Tommaso Rangoni 129
6. Derselbe 129

Martino da Bergamo

7. Marco Mantova Benavides . . 129

Girol. Santacroce

LXXXVII 1. Jacopo Sannazaro (Actius Syncerus) 124

Giov. Mazzinghi (MEA)

2. Pomponazzo 124

Unbekannter Meister

3. Diva Eufrasia . . . . . —

L · N · F

Taf. LXXXVII 4. Gianbattista Pisani 124

A P Σ E N

5. Giovanni Bresciani 124

☩ *(Tommaso Perugino?)*

6. Kaiser Karl V. 124
7. Ottavio Farnese und Margarethe von Parma 124

Unbekannte Meister

8. Pietro Aretino 108
9. Giuseppe Colloredo 126
10. Battista da Vigo . . . . . 125 f.

Unbekannter (venezianischer) Meister

LXXXVIII 1. Girolamo Donati 126

Maffei Olivieri

2. Lionardo Zantani 126
3. Sebastiano Rhenieri 126
4. Jacopo Loredani 126
5. Bischof Altobello Averoldi . 126

Danese Cattaneo

LXXXIX 1. Francesco Commendone . . 126
2. Caterina Sandella 126
3. Adria Sandella 126
4. Elisabetta Quirini 126
5. Giovanni delle bande nere 126 f.
6. Pier Maria Rossi, Graf von San Secondo . . . . . 126 f.
7. Jovita Rapicius 127
8. Vincenzo u. Vittore Trincavelli 126
9. Unbekannte . . . . . —

Alessandro Vittoria

XC 1. Alessandro Vittoria 129
2. Caterina Pasquale 129
3. Unbekannte . . . . . —
4. Pietro Aretino 128
5. Caterina Chieregata . . . . —
6. Caterina Sandella 129
7. Valerio Belli 129

Unbekannter (venezianischer) Meister

8. Antonio Bossi 129

Leone Leoni

Taf. XCI 1. Andrea Doria . . . . . 130 f.
2. Antonio Perrenot-Granvella . . 133
3. König Maximilian von Böhmen 132
4. Kaiser Karl V. mit Don Philipp 132
5. König Ferdinand und Kaiser Karl V. 132
6. Kaiser Karl V. 132
7. Don (König) Philipp (II. von Spanien 131
8. König Maximilian von Böhmen mit Königin Maria 132

XCII 1. Leone Leoni 131
2. Michelangelo Buonarroti . . . 133
3. Giorgio Vasari 133
4. Martin de Hanna 131
5. Ferrante Gonzaga 133
6. Jppolita Gonzaga 133
7. Baccio Bandinelli 133
8. (fälschlich 7) Pietro Aretino . 130

Pompeo Leoni

XCIII 1. Don Carlos von Spanien . . . 135

Petrus Marius

2. Johann de la Valette 135
3. Giulia Pratonero 135

Pompeo Leoni

4. Ercole II. d'Este 135

Jacopo da Trezzo

5. König Philipp II. von Spanien . 134
6. Königin Maria Tudor 134
7. Don Philipp von Spanien . . . 134
8. Gianello della Torre 135

XCIV 1. König Philipp II. von Spanien 134
2. Königin Maria Tudor 134
3. Isabella Capua 134
4. Ippolita Gonzaga 134

Unbekannter norditalienischer Meister

XCV 1. Narcisso Vertunno 135
2. Cornelio Musso 125
3. Federigo de' Nigri 135
4. Cornelio Musso 125
5. Rückseite einer Medaille auf C. Musso 125

Unbekannter norditalienischer Meister (Fortsetzung)

Taf. XCVI 1. Alessandro Cacurius 135
2. Girolamo Cardano 135
3. Derselbe 135
4. Laura Gonzaga 135
5. Gian Francesco Trivulzio . . . 135

P · O · F

6. Unbekannter 135
7. Laura Tortorina 135

Art des Leone Leoni

XCVII 1. Daniel de Hanna 131
2. Bindo Altoviti 131
3. Nicola da Vicenza 131
4. Marcantonio Magno 131
5. Maria von Aragon 131

Unbekannter Meister (Mstr. des Seripandi)

6. Marcello Seripandi 137
7. Antonio da Feltre 137

Lodovico Leoni (Padovano)

8. Ludovic Dumoulin-Rochefort . 137
9. Jacopo Sansovino 137

Art des Danese Cattaneo

10. Giovanni delle bande nere 116, 127

P. P. Romano

XCVIII 1. Jacopo de' Medici 136
2. Baldassare Ravoyra . . . . . —
3. Antonio Calmone . . . . . —
4. Jsabella de Challant-Madruzzo —
5. Gian Battista Castaldo 136
6. Joh. Rieter von Corenburg . . —
7. Noël Carpentier . . . . . —
8. Ottavio Farnese und Margarethe von Parma 136
9. Giuseppe Rossi . . . . . —

Annibale Fontana

Taf. XCIX 1. Giov. Paolo Lomazzo 136
2. Fernando Francesco d'Avalos . 136

ANNIB (Fontana?)

3. Gonzalvo Hernandez da Cordova 136

ANIB (Fontana?)

4. Giov. Battista Castaldo 137

Fed. Coc.

5. Joh. Parisot de la Valette . . . 135

Ant. Cantilena

6. Scipione de' Monti 135

Giov. Melon

7. Kardinal Anton Perrenot-Granvella 136
8. Don Juan d'Austria 136

Bombarda

C 1. Anna Maurella 139

Mstr. S (Signoretti?)

2. Giulia Pratonero 139

AN · GO ·

3. Teodora Cosmica 139

Ruspagiari

4. Unbekannte 139
5. Desgl. 139
6. Alfonso Ruspagiari 138

Bombarda

7. Leonora Cambi 139
8. Alfonso II. d'Este 139

AA (Agostino Ardenti)

9. Lukrezia Gallinciona 139

VERZEICHNIS DER MEDAILLEURE

AA (Agostino Ardenti?) 139, Anm. 142
Abondio, Antonio 12, 116, **122**, 135
Adriano Fiorentino 73 f. (LII, LIII)
AGRIPP 59 (XXXI 4)
Amadio da Milano 47 (XVI 1)
AN 58 (Abb. 25)
AN. GO 139 (C 3)
ANIB (Fontana?) 137 (XCIX 4)
Anichini, Luigi 112, 149, Anm. 131
ANNIBAL 136 (XCIX 3)
ANT 58 (Abb. 26)
Antico, l' (P. Jac. Ilario Bonacolsi) 87, Anm. 78 (LXIII)
Antonio, Fra, da Brescia s. FRA AN. BRIX
Antonio Vicentino ? 108
Ardenti, Agostino 139
Ardenti, Alessandro 139
APΣEN 124 (LXXXVII 5)
Averlino, Pietro, gen. Filarete 45 (XIII 2)
Baffo, Battista, Anm. 135
Bagno, Cesare da 135 (LXXX 8, 9)
Baroncelli, Niccolo 47 (XIX 3)
Bellano 60 (XXXII 2)
Belli, Valerio, gen. Vicentino **110** (LXXVI), 116
Bellini, Gentile 59 (XXXI 1)
Bernardi da Castelbolognese, Giov. 116 (LXXVII 5)
Bertoldo di Giovanni 64 f. (XXXIV)
Boldu, Giovanni 58 (XXVIII 2, 3, XXIX)
Bombarda s. Cambi
Bonacolsi s. l'Antico
Bonis, de, Niccolo und Emilio 117 (LXXVIII)
Bonzagna, Gian Federigo 117 (LXXVIII)
Bonzagna, Giov. Giacomo 112, 117
Cambi, Andrea, gen. Bombarda 112, 139 (C 1, 7, 8)
Cambio 117 (LXXVIII)
Camelio 57, 89, **93 f.** (LXV), 111, 113, Anm. 86
Campagna, Girolamo 129 (XC 8?)
Candida, Giovanni 78, **83 ff.** (LXII), Anm. 74—76
Cantilena, Antonio 135 (XCIX 6)
Caradosso 78, 89, **95 ff.** (LXVI, LXIX) 100, 113, Anm. 89—91
Caraglio, Giovanni Jacopo 109
Caroto, Gian Francesco 106 (LXXI)
Cattaneo, Danese 127 (LXXXIX), 128, Anm. 69 u. 122
Cavallerino, Niccolo, della Mirandola 107 f. (LXXV)
Cavalli, Gian Battista 98 (LXIX)
Cavalli, Gian Marco 4, 87, **98**
Cavino, Giovanni **110 f.** (LXXVI), 117
Cellini, Benvenuto 11, 12, 14, 78, 89, **113 ff.** (LXXVII 1—4), **121** (LXXXIII?), 130, Anm. 11—13
Cerajuolo, Antonio 115
Cesati, Alessandro s. Grecchetto
Clemens von Urbino 81 (LIX 1)
Clot, Johannes 99 (LXIX 16?)
Coccola, Federigo s. FED. COC
Corradini 49 (XIX 2)
Costanzo 52 (XXIII)
Cristoforo di Geremia 63, 78, **79 f.** (LVIII), 88, 112, Anm. 70
Crivelli, Gian Pietro 105 (LXX 7)
C. S. 117 (LXXVIII)
Domenico Veneziano 109 f. (LXXIV 4)
Dürer, Albrecht 2
Dupré, Guillaume 119, 124
Enzola, Gian Francesco **78 f.** (LVII), 97
Estense, Baldassare 49 (XIX 1)
Fagiuolo s. Tommaso Perugino
Falieri, Giov. (Faletro) 125 (LXXXVI 3)
FED. COC. 135 (XCIX 5)
Fontana 136 (XCIX 1, 2)
Foppa s. Caradosso
FRA AN. BRIX 59 (XXX), 101 (LXVIII 1 ?), Anm. 127
Fragni, Lorenzo, gen. Parmense 117 (LXXVIII)
Francesco di Giorgio 65 (XXXV)
Francia, Francesco 78, **100 f.** (LXIX 7, 9, 10, LXX 1, 2, 4)
Galeotti, Pietro Paolo, gen. Romano 136 (XCVIII)
Gambello, Antonio s. AN
Gambello, Vittore s. Camelio
Giancristoforo Romano 78, **89 f.** (LXIV), 101, 113, Anm. 81
Gian Giacomo 87, Anm. 85
Giovan Antonio da Foligno? 101 (LXIX 10)
Giovan Battista di Bernardino? 74, Anm. 132.
Grecchetto (Alessandro Cesati) 8, 112, **116 f.** (LXXVII 6—9)
G. R. F 120 (LXXXII 10)
G. T. F. 59 (XXXI 2, 3)
Guazzalotti, Andrea **63 f.** (XXXIII), 78, 113
Guidizani 57 (XXVIII 1)
HB 111 (LXXVI 15)
IAC. VRB. 135

Janua, Baptista Elia de 99 (LXVIII 6)
Jonghelinck 130, 136
Laurana, Francesco 51 f. (XXII)
Leonardo da Vinci 147, Anm. 92
Leoni, Leone 125, **130 ff.** (XCI, XCII), 138, Anm. 137
Leoni, Lodovico (Padovano) 137 (XCVII 8, 9)
Leoni, Pompeo 135 (XCIII 1, 4)
Leopardi, Alessandro 124
Lixignolo, Giacomo **48**, 49
L. N. F. 124 (LXXXVII 4)
Lysippus 63, 78, **82 f.** (LX, LXI), 112, Anm. 73
Magnani, Antonio, Anm. 98
Marescotti, Antonio 48 f. (XVII, XVIII)
Mariani, Camillo 137, Anm. 140
Marius, Petrus 135 (XCVIII 2, 3)
Marmita, Valerio 112
Martino da Bergamo 129 (LXXXVI 7)
Mazzafirri, Michele 119 (LXXXII 5, 6, 7)
Mazzinghi 124 (LXXXVII 2)
MEA s. Mazzinghi
Meister des Cardanus 135 (XCVI 2, 3)
Meister des Kardinals Bembo (Cellini?) 121 (LXXXIII), Anm. 132
Meister des Seripandi 137 (XCVII 6)
Meister des Vigo 125 (LXXXVII 10)
Meister von 1523 126 (LXXXVIII 2—5)
Melioli, Bartolommeo 81 (LIX 2, 4)
Melon, Giovanni 136 (XCIX 7, 8)
Molo, Gaspare 119 (LXXXII 8, 9)
Moneta, Antonello della s. ANT
Mosca, Giov. Maria gen. Padovano 109
Nassaro, Matteo dal 120 (LXXXII 11)
Niccolo d'Allemagna 50
Niccolo Fiorentino s. Spinelli
Olivieri, Maffei 126 (LXXXVIII 2—4?), Anm. 128
Onofri, Vincenzo 100
Padovano, il s. Lodovico Leoni und Mosca
Paolo da Ragusa 50 (XXI 1, Abb. 22)
Parmense, il s. Fragni
Pasti, Matteo de 8, **46 f.** (XIV, XV)
Pastorini, Pastorino di Giovan Michele di **122 ff.** (LXXXIV, LXXXV), 133, 138)
Pescia, Pier Maria da s. Serbaldi
Petrecini **48** (XVI 2, 3), 49
Pier Maria da Pescia s. Serbaldi
Pietro da Fano 50 (XXI 2, 3)
Pietro da Milano 51 (XXII 1)
Pisanello s. Pisano
Pisano, Antonio (Pisanello) 3, 7, **29 ff.** (I—XI), 113, 130, 139, Anm. 20, 21
Pisanos Nachfolger 44 (XII 1, XIII 1)
Poggini, Domenico **118** (LXXXI 1, 3, 4, 5, 7), 124
Poggini, Gianpaolo 118 (LXXX 3—7)
P. O. F. 135 (XCVI 6, 7)
Pollajuolo, Antonio? 73 (LI 1)
Polo s. Vetri
Pomedello, Gian Maria 106 (LXXII, Abb. 41)
P. P. Romano s. Galeotti
Prato, Francesco di Girolamo dal 118 (LXXX 1, 2)
Rancetti 117 (LXXVIII 12, 13)
Riccio 126 (LXXXVIII 1)
Robbia, della? 73 (LI 3)
Rossi, Giovan Ant. de' 11 (Abb. 44), 117 (LXXIX 5, 6, 8)
Ruberto 82 (LIX 3)
Ruspagiari, Alfonso 138 f. (C 4, 5, 6)
S (Signoretti?) 139 (C 2)
San Gallo, Francesco da 75 (LVI)
Sansovino? 129
Santacroce, Girolamo 124 (LXXXVII 1)
Saulmon, Michelet 26
Savelli, Bartolomeo s. Sperandio
Serbaldi, Pier Maria, gen. da Pescia oder Tagliacarne **113** (LXIX 5, 6), 118
Sperandio 7, **53 ff.** (XXIV—XXVII und Abb. 23), 67
Spinelli, Andrea 120 (LXXVI 16, 17)
Spinelli, Niccolo di Forzore (Fiorentino) **67 ff.** (XXXVI—L)
Tagliacarne s. Serbaldi
Talpa 76 f. (LV)
Tanagli, Anm. 63
Tommaso Perugino, gen. Fagiuolo 116 (s. ✠)
Topina s. Talpa
Torre, Giulio della 107 (LXXIII, LXXIV)
Torrigiano 60 (XXXII?)
✠ (Tommaso Perugino?) 124 (LXXXVII 6, 7)
Trezzo, Jacopo Nizzola da 134 (XCIII 5—8, XCIV 1—4)
Vetri, Domenico de', gen. di Polo 118 (LXXXII 1—3)
Vicentino s. Belli und Antonio
Vittoria, Alessandro 128 (XC)
Weiditz, Chr. 101
Zacchi, Giovanni **108** (LXXV 5), 117

VERZEICHNIS DER AUF DEN MEDAILLEN DARGESTELLTEN PERSONEN

Adria, Tochter Pietro Aretinos s. Sandella
Alba, Herzog von 136
Albizzi, Giovanna degli 68, 70 (XLIV 1, XLV 6), Anm. 60
Alberti, Leone Battista 41, 44 (XII 1, 2, XIII 1)
Aldus Manutius s. Manutius
Alexander d. Gr. 21 (Abb. 1)
Alfonso I. von Aragon, König von Neapel 5, 8, 39 f. (Abb. 22, VIII 1, IX, X 1, 3), 80 (LVIII 2).
Alfonso, Herzog von Calabrien 63 (XXXIII 5), 65 (XXXV 1)
Alidosi, Francesco, Kardinal 105 (LXX 5)
Alkibiades 110 (LXXVI 3)
Altoviti, Bindo 131 (XCVII 2)
Alviano, Bartolommeo 101 (LXVIII 7)
Andreasius, Girolamo 99 (LXVIII 9)
Anjou, Johann von 51 (XXII 3)
Anjou, Karl von 51
Anton, der Grosse Bastard von Burgund 69 (XXXIX 1), 85 (LXII 3)
Antonio da Feltre 137 (XCVII 7)
Aqua, Aurelio dall' (LXXIV 3)
Aragon, Isabella von 91 (LXIV 3)
Aragon, Lianora von 50 (XX 2)
Aragon, Maria von 131 (XCVII 5)
Ardenti, Agostino 139
Ardenti, Alessandro 139
Aretino, Pietro 108 (LXXXVII 8), 127, 128 (XC 4), 130 (XCII 8, fälschlich 7)
Ariosto, Lodovico 118 (LXXXI 5) (LXXXIV 6)
Astalli, Giulia 76 (LV 1)
Astia, Giovanni d' (XLVII 4)
Atti, Isotta 46 (XIV 3, 4)
Augusta, Bernardo Giovanni (LI 2)
Augusto da Udine 74, 99 (LXVIII 1)
Austria, Don Juan d' (XCIX 8)
Avalos, Alfonso II. d' 135 (LXXX 9)
Avalos, Fernando, Marchese von Pescara 99
Avalos, Fernando Francesco, Marchese von Pescara II, 135 (LXXX 8), 136 (XCIX 2)
Avalos, Inigo d' 39 (XI 2)
Averlino, Pietro (Filarete) 45 (XIII 2)
Averoldus, Altobellus, Bischof (LXXV 3), 126 (LXXXVIII 5)
Avogario, Pietro 55 (XXV 3)
Badoër, Francesco 126, 127
Balanzano, Pietro 59 (XXX 2)
Balzo, Antonia del 88 (LXIII 1, 2)
Bandinelli, Baccio 133 (XCII 7)
Barbarigo, Agostino, Doge von Venedig 53
Barbaro, Zaccaria (XXXI 3)
Barbigia, Bernardo 64
Bassiano, Alessandro 110 (LXXVI 14)
Belli, Alberto (XLVII 3)
Belli, Valerio 110 (LXXVI 8) 129 (XC 7)
Bellini, Gentile und Giovanni 94 (Abb. 34, 35)
Bellotto aus Como 39 (VIII 2)
Beltramoti, Girolamo (LXXV 4)
Bembo, Pietro, Kardinal 6, 110 (LXXVI 6), 115, 121 (LXXXIII 1), 124, 130
Benavides, Marco Mantova 129 (LXXXVI 7)
Bentivoglio, Barbara (Torelli) (XLVIII 1)
Bentivoglio, Ercole (XLIX 2)
Bentivoglio, Giovanni 56 (XXVI 3)
Bentivoglio, Giovanni II, 100 (LXX 1, 3), Abb. 39
St. Bernhardin 48 (XVII 1)
Boccaccio, Giovanni 72 (XLIX 3)
Bohier 86
Boldu, Giovanni 58 (XXVIII 2, 3)
Bolgiano, Urbano 125 (LXVII 5)
Bonus, Pietro 58 (XXIX 2)
Borghesi aus Siena 65 (XXXV 5)
Borgia, Lukrezia 92 (LXIV 4, 5)
Bossi, Antonio 129 (XC 8)
Bramante 96 (LXVI 6)
Bresciani, Giovanni 124 (LXXXVII 5)
Briçonnet 86
Briosco s. Riccio
Cacurius, Alexander 135 (XCVI 1)
Caecina 137
Calagrani, Girolamo 70 (XLII 3)
Calmone, Antonio (XCVIII 3)
Cambi, Leonora 139 (C 7)
Camelio 93 (LXV 1)
Candida, Giovanni 83 (Abb. 30, 31)
Canossa, Lodovico, Bischof 96 (LXXII 2)
Caoursin, Guillaume (XXXVIII 5)
Capello, Bianca 123
Capua, Isabella 134 (XCIV 3)

Caraffa, Andrea 99 (LXVIII 10)
Carbone, Lodovico 55 (XXV 1)
Cardanus, Hieronymus 135 (XCVI 2, 3)
Carlos, Don, Infant von Spanien 135 (XCIII 1)
Carondolet 86
Caroto, Giovanni 107 (LXXIII 1)
Carpentier, Noël (XCVIII 7)
Carrara, Francesco I. da, il Vecchio 27 (Abb. 6)
Carrara, Francesco II. da, Novello 27 f. (Abb. 7)
Casali, Catalano (XXIV 1)
Cassandra 49 (XVII 3)
Castaldo, Cornelio 94 (LXV 6)
Castaldo, Giambattista 135, 136 (XCVIII 5), 137 (XCIX 4)
Castiglione, Antonio (XLII 4)
Castiglione, Baldassare 82 (LXVII 3)
Catho, Angelo, Bischof 74
Cavino, Giovanni 110 (LXXVI 14)
Cavitelli, Niccolo 56
Challant-Madruzzo, Isabella de (XCVIII 4)
Chieregata, Catarina 128 (XC 5)
Christian I., König von Dänemark 81 (LIX 4)
Cibo-Usodimare, Teodorina (XLV 4)
Ciglamochi, Lorenzo (XLVI 2)
Colin, Alexander 136
Colleoni, Bartolommeo 57 (XXVIII 1)
Colloredo, Giuseppe 126 (LXXXVII 9)
Colonna, Vittoria 99 (Abb. 38)
Cominatus, Constantinus 83 (LX 5)
Commendone, Francesco 126 (LXXXIX 1)
Compater aus Neapel 74 (LIII 3)
Confalonieri, Giov. Battista (LXXIII 2)
Cordoba, Gonzalvo Hernandez de 136 (XCIX 3)
Cornelio, Giovanni 99 (LXVIII 8)
Cornelius Gallus 137
Corondolet, Kanzler 86
Correggia, Jacopa 93 (LVIII 6)
Correggio, Niccolo da 55 (XXVII 1)
Cosmica, Teodora (C 3)
Crispo, Tiberio, Kardinal (LXXXIV 4)
Crivelli, Gian Pietro 105 (LXX 7)
Croto, Marco 61 (XXXII 3)
Dandolo, Giovanna, Dogaressa 50 (XXI 3)
Dante Alighieri 72 (XLIX 1)
Decembrio, Candido 39 (X 2)
Deciano, Tiberio (LXXVI 13)
Demarete, Königin von Syrakus 20
Diedo, Helena 126
Dominichi, Lodovico 119 (LXXXI 4, 7)
Donato, Girolamo 126 (LXXXVIII 1)
Doria, Andrea 130 (XCI 1)
Dotti, Battista 81 (LVIII 5)
Dumoulin, Ludovic 137 (XCVII 8)
Duziari, Silvestro, Bischof (XXXVII 2)
Emanuel, Herzog von Savoyen 139
Emanuel Philibert, Herzog von Savoyen 139
Este, Alfonso I. d' 50 (XX 3), 68 (XXXVI 3), 92 (LXIV 5), 101 (LXIX 10)
Este, Alfonso II. d' 139 (C 8)
Este, Borso d' 47 (XVI 1), 48 (XVI 3)
Este, Ercole I. d' 49 (XIX 1, 2), 50 (XX 2), 101 (LXIX 7, 11)
Este, Ercole II. d' 115 (LXXVII 3), 125 (XCIII 4)
Este, Hippolyt, Kardinal (LXXVIII 2), 118 (LXXXI 3), 123 (LXXXIV 10)
Este, Isabella d' (Gonzaga) 90 (LXIV 1), Abb. 33
Este, Lionello d' 6, 33 ff. (III, IV 2, V 2), 47 (XIX 3, Abb. 19)
Este, Lucrezia d' (LXXXV 11)
Este, Niccolo III. d' 32 (I 2)
Este, Rinaldo d' 50 (XX 1)
Estouteville, Kardinal 63
Eufrasia Piac. (LXXXVII 3)
Eukratides, König von Baktrien 20
Farnese, Alexander, Kardinal 117 (LXXVII 8)
Farnese, Girolama, Gräfin von Sanvitale 123 (LXXXV 8)
Farnese, Ottavio und Margarete 124 (LXXXVII 7), 136 (XCVIII 8)
Faustina Romana 122 (LXXXIII 7)
Fedele, Cassandra 70 (XLI 4)
Ferdinand I., König, später Kaiser 132 (XCI 5), 134 (Abb. 45)
Ferdinand II, König von Neapel 74
Ficino s. Marsilio
Filarete s. Averlino
Foix, Marguerite de s. Marguerite
Foscari, Francesco, Doge 58 (Abb. 25)
Francina 93 (LVIII 4)
Franz I., König von Frankreich 86 (LXII 10), 107, 114 (LXXVII 2), 120 (LXXXII 11)
Friedrich II., Kaiser 22
Friedrich III., Kaiser 78 (Abb. 29)
Gabrielli, Lodovico 99 (LXVIII 5)
Gabuccini, Ascanio 108
Galeota, Jacopo 85 (LXII 4)
Gallinciona, Lucrezia (C 9)
Gambello, Vittore 93 (LXV 1)
Gander, Nikolaus 71 (L 2)
Gazzuolo, Giulia da, s. Astalli
Geraldini, Antonio 68 (XXXVI 2)
Giustiniani, Orsato 6

Gonzaga, Cäcilia 37 (VII 2)
Gonzaga, Federigo 76 (LV 3)
Gonzaga, Federigo II. 98 (LXIX 12)
Gonzaga, Ferrante 133 (XCII 5)
Gonzaga, Francesco (Herzog) 82 (LIX 3), 107
Gonzaga, Francesco (Kardinal) 55 (XXV 4)
Gonzaga, Gianfrancesco I. 36 (VI 1)
Gonzaga, Gianfrancesco II. 53, 76 (LVII), 88 (LXIII 3)
Gonzaga, Giulia 88 (LXIII 4)
Gonzaga, Guilielmo 123 (LXXXIV 9)
Gonzaga, Hippolyta 133 (XCII 6), 134 (XCIV 4)
Gonzaga, Laura 135 (XCVI 4)
Gonzaga, Lodovico 32 (LXIX 1), 37 (VII 1), 50 (XXI 2), 81 (LIX 2), 97 (LXIX 1)
Gonzaga-Sforza, Maddalena 88 (LXIII 5, 6)
Gonzaga-Trivulzio, Laura 135 (XCVI 4)
Granvella, Nicolas Perrenot 133, (XCI 2)
Granvella, der Jüngere, Kardinal 136 (XCIX 7)
Grati, Graf Carlo 56 (XXVII 2)
Graziadei 64 (XXXIV 3), 85 (LXII 9)
Greudner, Johann 71 (XLVI 3)
Grimani, Antonio, Doge 99 (LXVIII 3), 125 (LXXXVI 1)
Grimani, Domenico, Kardinal 57, 93 (LXV 4, 5)
Grimani, Pietro 125 (LXXXVI 2)
Grimani, Vittore 110 (LXXVI 5)
Gritti, Andrea, Doge 108 (LXXV 5), 120 (LXXVI 16)
Gruthuse, Jean de 86
Guarino 3, 47 (XV 3)
Hanna, Daniel de 131 (XCVII 1)
Hanna, Martin de 131 (XCII 4)
Heinrich II., König von Frankreich 117
Heraclius 25 f. (Abb. 3)
Herakles 111 (LXXVI 15)
Herrera, Juan de 135
Isabella, Kaiserin 131
Isabella (Elisabeth von Valois), Königin von Spanien 118 (LXXX 5)
Isabella, Infantin von Spanien 118 (LXXX 7)
Johannes VIII. Palaeologos, Kaiser von Byzanz 29 f. (I 1)
Jovita Rapicius 126 (LXXXIX 7)
Juan d'Austria, Don 136 (XCIX 8)
Karl V., Kaiser 106 (LXXII 1), 116, 124 (LXXXVII 6), 131 f. (XCI 4, 5, 6)
Karl der Kühne, Herzog von Burgund 85 (LXII 2, 5)
Kleopatra 110 (LXXVI 4)
Konstantin d. Gr. 24 f. (Abb. 2), 80 (LVIII 3)
Lancilotti, Francesco 71 (XLVII 5)
Lanfredini, Giovanni 55 (XXVI 1)
Lapi, Francesca (XLVIII 2)
Lavagnol, Raymondo 86 (Abb. 32)
Laval, Jeanne de 51 (XXII 2)
Lecia, M. Antonio della (XXXVII 1)
Leoni, Leone 131 (XCII 1)
Liomparda, Maddalena 128
Lippi, Sibilla (LXXXI 2)
Lomazzo, Gian Paolo 136 (XCIX 1)
Lomellini, Kardinal 121 (LXXXIII 6)
Loredano, Jacopo 126 (LXXXVIII 4)
Loredano, Lionardo, Doge 59 (XXXI 4), 94
Lothringen, Karl von, Kardinal 121 (LXXXIII 2)
Louise von Savoyen 86
Ludwig der Baier, Kaiser 22
Ludwig XI., König von Frankreich 51
Ludwig XII., König von Frankreich 77 (LIV 2)
Lukrezia da Siena? (XLVIII 3)
Lysippus? 82 (LXI 2)
Madruzzo, Christoph, Kardinal 136 (LXXVIII 6)
Maffei, Rafael, gen. Volaterranus 83 (LXI 4)
Maffei, Timoteo (XV 4)
Magno, Marcantonio 131 (XCVII 4)
Malatesta, Domenico (Novello) 36 (VI 2)
Malatesta, Sigismondo Pandolfo 35 (IV 1, V 1), 46 (XIV 1, 2, XV 1, 2)
Malipieri, Pasquale, Doge 50
Manfredi, Taddeo 79
Manfro, Isabella 123 (LXXXIV 5)
Manutius, Aldus 125 (LXVII 7)
Marcello, Fra Antonio 59
Marcus, Presbyter 125 (LXXXVI 3)
Marescotti, Galeazzo 49 (XVIII 1)
Margarethe von Angoulême 86
Marguerite de Foix, Marchesa di Saluzzo 99 (LXIX 16)
Maria Anna Senensis 48
Maria, Königin von Böhmen 131 (XCI 8)
Maria, Pietro (XXXVIII 4)
Maria Tudor, Königin von England 131 (XCIV 2), 134 (XCIII 6)
Maria von Burgund 85 (LXII 6, 7)
Marliano, Fabrizio, Bischof (XXXVII 3)
Marsilio Ficino 70 (XLI 3)
Martelli, Niccolo 75
Martinione, Giov. Francesco 121 (LXXXIII 5)
Maserano, Filippo 58 (XXIX 1)
Massimi, Francesco (LX 7)
Maurella, Anna 139 (C 1)
Maximilian I., Kaiser 85 (LXII 5, 6), 98 (LXIX 13, 14, 15), 107
Maximilian, König von Böhmen (später Kaiser M. II.) 131 (XCI 3, 8)
Medici, Alessandro de', Herzog v. Florenz 75 (LVI 2), 114 (LXXVII 4), 118 (LXXX 2), (LXXXII 1, 3)

Medici, Camilla Martelli de' 123
Medici, Christine de', Grossherzogin von Toscana 119 (LXXXII 7)
Medici, Cosimo de' (der Alte) 69 (XXXVIII 1, 2)
Medici, Cosimo I. de', Grossherzog von Toscana 75 (LVI 3), 118 (LXXXI 1), (LXXXII 2, 4), 126, 136
Medici, Cosimo II. de', Grossherzog von Toscana 119 (LXXXII 8)
Medici, Ferdinand I. de', Grossherzog von Toscana 119 (LXXXII 5)
Medici, Filippo de', Kardinal 64 (XXXIV 1)
Medici, Franz I. de', Grossherzog von Toscana 115, 119 (LXXXII 6)
Medici, Giovanni de', Sohn Cosimos d. A. 75 (LI 5)
Medici, Giovanni de', delle bande nere 75 (LVI 4), 77 (LIV 1), 114, 126 (LXXXIX 5), 127 (XCVII 10)
Medici, Giovanni de' s. Papst Leo X.
Medici, Giovanni de' (Popolano) 72
Medici, Giuliano de' 64, Verschwörung der Pazzi (XXXIV 4), 69 (XL 1)
Medici, Giuliano de', Herzog von Nemours 74, 95 (LXV 3)
Medici, Hippolyt de', Kardinal 116
Medici, Jacopo de', Marchese von Marignano 136 (XLVIII 1)
Medici, Lorenzino de' 111 (LXXVI 11)
Medici, Lorenzo de', il Magnifico 64, Verschwörung der Pazzi (XXXIV 4), 69 (XXXVI 1), 73 (LI 1)
Medici, Lorenzo de', Herzog von Urbino 74
Medici, Lucrezia de' (d'Este) 139
Medici, Maria Magdalena de', Grossherzogin von Toscana 119 (LXXXII 9)
Medici, Piero de', Sohn Cosimos d. A. 73 (LI 4)
Medici-Orsini, Isabella de' (LXXXI 6)
Mellini, Pier Paolo 74
Mendoza, Giovanni 65 (XXXV 2)
Michelangelo Buonarroti 133 (XCII 2)
Micheli, Niccolo und seine Frau 59 (XXX 4)
Michieli, Simone (XXX 3)
Miette, Jehan 86
Mithradates 110 (LXXVI 9)
Mocenigo, Giovanni, Doge 59 (XXXI 2)
Mohammed II. 52 (XXIII), 59 (XXXI 1), 64 (XXXIV 2)
Montagu 135
Monte, Antonio del, Kardinal 74
Montefeltre, Aemilia Pia da 74 (LIII 2)
Montefeltre, Elisabetta da 74 (LIII 4)
Montefeltre, Federigo de 50 (XXI 1), 55 (XXVI 2), 60 (XXXII 1), 81 (LIX 1), 99 (LXVIII 4)
Montferrat, Bonifazio Palaeologo von 106 (LXXI)
Monti, Scipione de' 135 (XCIX 6)
Montmorency, François de (LXXXV 12)
Moro, Cristoforo 58 (Abb. 26)
Moro, Tommaso (LXXII 6)
Mucini, Maria (XLV 2)
Mülich, Christoph, von Augsburg 101
Mula, Antonio 120 (LXXVI 17)
Musotti, Ulisse 100 (LXX 2)
Musso, Cornelio 125 (XCV 2, 4, 5)
Nasi, Grazia (LXXXV 6)
Niccolo von Vicenza 131 (XCVII 3)
Nigri, Federigo de' 135 (XCV 3)
Nigri, Leonardo (Girolamo) (XLVII 2)
Olympias, Mutter Alexanders d. Gr. 21
Ordolaffo, Cecco 79 (LVII 4)
Orsini, Gian Paolo (XLII 1)
Orsini, Guilielmo? (XXXVIII 5)
Orsini, Niccolo, Conte da Pitigliano 96 (LXVI 7)
Orsini, Rinaldo, Erzbischof 68, 70 (XLII 5)
Padula, Ascanio 135
Päpste:
- Alexander VI. (Borgia) 6, 96 (LXVI 5), 97 (LXVII 1, 2)
- Calixtus III. (Borgia) 63 (XXXIII 1)
- Clemens VII. (Medici) 114 (LXXVII 1, 1a), 116 (LXVII 5), 118 (LXXX 1)
- Clemens VIII. (Aldobrandini) (LXXVIII 12, 13, 14)
- Gregor XIII. (Buoncompagni) (LXXVIII 5, 8), (LXXIX 7), 137
- Gregor XIV. (Sfondrati) (LXXVIII 10)
- Innocenz VIII. (Cibo) 68, 70 (XLII 2)
- Julius II. (della Rovere) 86 (LXII 8), 91 (LXIV 2), 95 (LXVI 4), 101 (LXIX 8), 113 (LXIX 5, 6)
- Julius III. (del Monte) 117 (LXXVII 10), 130 (LXXVIII 3, 4)
- Leo X. (Medici) 71, 74
- Nikolaus V. (Parentucelli) 63 (XXXIII 4)
- Paul II. (Barbo) 60, 81, Anm. 8
- Paul III. (Farnese) 116 (LXXVII 6, 7), 117 (LXXVIII 1), (LXXIX 1–3)
- Paul IV. (Caraffa) 117 (LXXIX 6)
- Pius II. (Piccolomini) 63 (XXXIII 3)
- Pius IV. (Medici) 117 (LXXIX 4, 5, Abb. 44)
- Pius V. (Ghisleri) 11, 117 (LXXIX 8)
- Sixtus IV. (della Rovere) 63 (XXXIII 6), 82 (LXI 1, 3), 93 (LXV 2)
- Sixtus V. (Peretti) (LXXVIII 9, 11)

Palmieri, Nikolaus 63 (XXXIII 2)
Pamfili, Egidio (LXXXIV 3)
Papagnotti, Lorenzo (XLVI 4)
Particini, Giuliano (XXXVIII 3), (XLII 7)

Pasquale, Caterina 129 (XC 2)
Passeri, M. Antonio 111 (LXXVI 12)
Pavoni, Vittore und Taddea 49 (XVIII 2)
Pellegrini, Bianca 79 (LVII 1)
Pendaglia, Bartolommeo 55 (XXIV 3), (LXXXV 10)
Pepoli, Graf Guido 56
Petrarca, Francesco 26, 72 (XLIX 4)
Petrucci, Giacomo (XXXV 4)
Pfeffinger, Degenhart 74 (LIII 1)
Philipp II., König von Spanien 118 (LXXX 3, 4, 6, 7), 131 (XCI 4, 7), 134 (XCIII 5, 7), (XCIV 1)
Philipp der Gute, Herzog von Burgund 27 (Abb. 5)
Philipp, Infant von Spanien (LXXX 7)
Piantanida, Pietro 121 (LXXXIII 4)
Piccinino, Niccolo 31 (II 2)
Piccolomini, Alessandro 12
Pico della Mirandola, Gianfrancesco (XVI 2)
Pico della Mirandola, Giovanni 68, 70 (XLI 5)
Pimentelli, Alonso 121
Pisani, Giambattista 124 (LXXXVII 4)
Pisano, Antonio 41 (XI 3, 4), 139
Pizzamani, Antonio 70 (XXXIX 2)
Platon 110 (LXXVI 1)
Podochataro, Ettore 126 (LXXXVI 4)
Poliziana, Maria 70 (XLI 2)
Poliziano, Angelo 6, 70 (XLI 1)
Pomedello, Gian, Maria 106 (LXXII 3)
Pomponazzo 124 (LXXXVII 2)
Pontano, Gioviano 74 (LII 2)
Pratonero, Giulia 135 (XCIII 3), 139 (C 2)
Quirini, Elisabetta 126 (LXXXIX 4)
Quirini Francesco (LXXVI 10)
Rafael da Volterra 83 (LXI 4)
Rangoni, Argentina 107 (LXXV 2)
Rangoni, Giovanni Francesco (LX 2)
Rangoni, Guido 107 (LXXV 1)
Rangoni, Tommaso 129 (LXXXVI 5, 6)
Ravoyra, Baldassare (XCVIII 2)
René von Anjou, Titularkönig von Neapel 51 (XXII 1, 2)
Rhemnius Palaemon 137
Rhenieri, Daniele (LXXIV 2)
Rhenieri, Sebastiano 126 (LXXXVIII 3)
Riario, Ottaviano 72
Riario, Rafael, Kardinal 74 (LII 3), 82 (LX 1)
Riccio, il (Andrea Briosco) 125 (LXVII 6)
Ridolfi, Girolamo 71 (XLV 7)
Rieter von Corenburg (XCVIII 6)
Rossi, Bernardo, Kardinal 105 (LXX 6)
Rossi, Giuseppe (XCVIII 9)
Rossi, Lodovica Felicina (LXXXV 4)
Rossi, Maddalena 93 (LVIII 7)
Rossi, Pier Maria, Graf v. San Secondo 126 (LXXXIX 6)
Rossi, Pietro Maria, Graf von Berceto 79 (LVII 6)
Rovere, Bartolommeo della, Bischof 55 (XXIV 2)
Rovere, Clemens della 86 (LXII 8)
Rovere, Gian Francesco della 9
Roverella, Filiasio, Erzbischof (XLII 6)
Royzelli, Antonio 60 (XXXII 2)
Ruccellai, Constanza 71 (XLV 3)
Ruggieri, Tommaso 100 (LXX 4)
Ruspagiari, Alfonso 138 (C 6), 139
Ruter, Nikolaus 86
Sacierges, Pierre, Bischof 86
Sacrata, Girolama 123 (LXXXV 2)
Salutati, Coluccio (L 1)
Saluzzo s. Marguerite de Foix
Salviati, Bernardo 71 (XLVII 6)
San Bonifazio, Graf Francesco von 107 (LXXIV 1)
Sandella, Adria 126 (LXXXIX 3)
Sandella, Caterina 126 (LXXXIX 2), 129 (XC 6)
San Gallo, Francesco 74 (LVI 1)
Sannazaro, Jacopo 74 (LII 1), 124 (LXXXVII 1)
Sansovino, Jacopo 137 (XCVII 9)
Santucci, Girolamo, Bischof (XLVIII 6)
Sanuto, Letizia 64
Sarraco, Battista 124 (LXXXIV 1)
Sarzanella, Antonio 55 (XXV 2)
Savonarola 70 (XL 2), 73 (LI 3)
Scaglia, Cosimo 99 (LXVIII 6)
Scarampi, Lodovico, Kardinal 80 (LVIII 1)
Schliefer, Nikolaus 58 (XXIX 4)
Seripandi, Marcello 137 (XCVII 6)
Sessa-Michiel, Isabella (LXXII 5)
Sforza, Ascanio Maria 88 (LXIII 7)
Sforza, Bianca Maria, Kaiserin 98 (LXIX 13, 14)
Sforza, Bona 97 (LXIX 2)
Sforza, Costanzo, von Pesaro 79 (LVII 2, 2a)
Sforza, Francesco 31 (II 3), 55 (Abb. 24), 79 (LVII 5), 95 (LXVI 3)
Sforza, Giangaleazzo Maria 49 (XVII 2), 79 (LVII 3), 97 (LXIX 2, 3, 4)
Sforza, Giovanni, von Pesaro 101 (LXIX 9)
Sforza, Lodovico (il Moro) 95 (LXVI 2), 97 (LXIX 3)
Sforza-Riario, Katharina 72 (XLVIII 4)
Sigismund I., König von Polen 109
Sigismund II. August, König von Polen 109 (LXXIV 4)
Soris, Francesco de 99 (LXVIII 2)
Spagnoli, Battista 4, 98
Spannocchi, Ambrogio (Piccolomini) 65 (XXXV 6)
Spannocchi, Antonio 65 (XXXV 3)
Strozzi, Felipe 70 (XLIII 2)
Strozzi, Nonnina 70 (XLIII 1)

Taberna, Stefano (XXXIX 3)
Tani, Masina de' (XLVII 1)
Timotheos 110 (LXXVI 7)
Tissignano, Giovanni da 48 (XVII 4)
Tizian 123 (LXXXIV 2), 130
Toledo, Francesco da 129
Tornabuoni, Giovanna s. Albizzi
Tornabuoni, Giovanni 70 (XL 3)
Tornabuoni, Lodovica 71 (XLIV 3)
Tornabuoni, Lorenzo 70 (XLIV 2)
Torre, Gianello della 135 (XCIII 8)
Torre, Girolamo della 107 (LXXIII 3)
Torre, Giulio della 107 (LXXIII 4, Abb. 41)
Tortorina, Laura 135 (XCVI 7)
Toscani, Giovanni Alvisi 82 (LX 3, 6), 86
Tourneur, Johannes 85 (LXII 1)
Trevisani, Antonio 120 (LXXVI 17)
Triboulet, Hofnarr 51
Trifon Gabrielli 126, 127
Trinagius, Bernardino 129
Trincavalli, Gebrüder 126 (LXXXIX 8)
Trivulzio, Gian Francesco 135 (XCVI 5)
Trivulzio, Giangiacomo 96 (LXVI 1)
Trivulzio-Scaramuzza, Kardinal 121 (LXXXIII 3)
Ugoni, Mattia, Bischof 125 (LXVII 4)
Usodimare-Caretto, Peretta (XLV 5)
Vadis, Filippo de 58 (XXIX 3)
Valette, Giovanni de la 135 (XCIII 2, XCIX 5)
Valle, Claudio de (LXXXIV 7)
Valle, Margarita Simai de (LXXXIV 8)
Varano, Fabrizio 65, Anm. 54
Varchi, Benedetto 118
Vasari, Giorgio 133 (XCII 3)
Vecchietti, Alessandro 71 (XLVI 1)
Vertunno, Narcisso 135 (XCV 1)
Vettori, Pietro 120 (LXXXII 10)
Vettorino da Feltre 38 (XI 1)
Vigo, Battista da 125 (LXXXVII 10)
Vinciguerra, Antonio 95
Visconti, Filippo Maria 31 (II 1)
Visconti, Galeazzo Maria 97 (LXIX 2, 4)
Vitali, Francesco (LX 4)
Vittoria, Alessandro 129 (XC 1)
Volaterranus's. Maffei, Rafael
Vonica, Niccolo 59 (XXX 1)
Zanni (Zane?) aus Venedig (XXXV 7)
Zantani, Leonardo 126 (LXXXVIII 2)
Zuhari, Luca 88 (LXIII 8)

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT

1. Medaillon Alexanders d. Gr., antik 21
2. Konstantinsmedaille 24
3. Heracliusmedaille 25
4. Rückseite der Medaille des Herzogs von Berry 26
5. Porträtmedaillon Philipps des Guten von Burgund 27
6. Medaille Francescos I. von Carrara 28
7. Medaille Francescos II. von Carrara 28
8. Zeichnung von Ant. Pisano aus dem Codex Vallardi 29
9. do. 30
10. Bildnis Lionellos d'Este von Ant. Pisano . . . 33
11. Zeichnung von Ant. Pisano aus dem Codex Vallardi 34
12. do. 35
13. do. 38
14. do. 40
15. do. 41
16. do. 42
17. do. 43
18. Sigismondo Malatesta, aus einem Fresco von Piero della Francesca 47
19. Amadio da Milano, Lionello d'Este, Medaille 48
20. Borso d'Este, Federzeichnung aus dem Codex Vallardi 48
21. Porträtplakette, ferraresisch 49
22. Paolo da Ragusa, Alfonso von Aragon 50
23. Sperandio, Porträtrelief eines fürstlichen Herrn 53
24. Sperandio, Rückseite der Medaille auf Francesco Sforza 55
25. Medaille auf den Dogen Francesco Foscari, von AN 58
26. Medaille auf den Dogen Cristoforo Moro, von ANT 59
27. Porträtplakette, paduanisch 61
28. Bellerophon im Kampf mit der Chimära, Plakette von Francesco di Giorgio (?) 66
29. Medaille Kaiser Friedrichs III. 78
30. Giovanni Candida, Porträtplakette v. Lysippus 83
31. Schaumünze auf den jungen Giovanni Candida 83
32. Candida, Medaille auf Raymondo Lavagnol 86
33. Giancristoforo Romano, Medaille auf Isabella d'Este-Gonzaga, als Kleinod gefasst (Wien) 91
34. Medaille auf Giovanni Bellini, von Camelio 94
35. Medaille auf Gentile Bellini, von Camelio . . 94
36. Giovanni Bellini, Zeichnung von Belliniano 95
37. Cavalli, Vorzeichnungen zur Medaille auf Maximilian I. und Bianca Maria Sforza . . . 98
38. Porträtrelief des Giovanni II. Bentivoglio . . 100
39. Medaille der Vittoria Colonna 101
40. Marmorreliefporträt des Kardinals Alidosi . 105
41. Medaille auf Giulio della Torre von ihm selbst 107
42. Porträtplakette Ercoles II. d'Este von Benv. Cellini 114
43. Francesco de' Medici, Wachsporträt von Benv. Cellini 115
44. Papst Pius IV., Wachsmodell von Antonio de' Rossi 117
45. Medaille auf König Ferdinand, von Leone Leoni 134

ΚΡΑΤΩΡ·ΡΩΜΑΙΩΝ·Ο·ΤΙΜΟΛΕΟΝΤΟΣ·ΜΝΗΣ·ΒΑΣΙΛΕΥΣ·ΚΑΙ·ΑΥΤΟ

1

NICOLAVS·V·PM

2

2

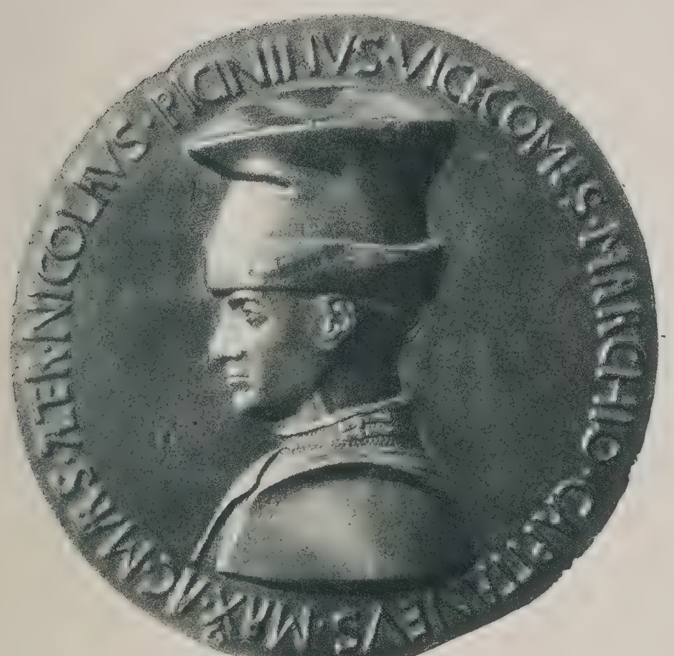
OPVS·PISANI·PICTORIS

1

PHILIPVS·MARIA·ANGLVS·DVX·MEDIOLANI·ETCETERA·PAPIE·ANGLERIE·QVE·COMES·AC·GENVE·DOMINVS

1

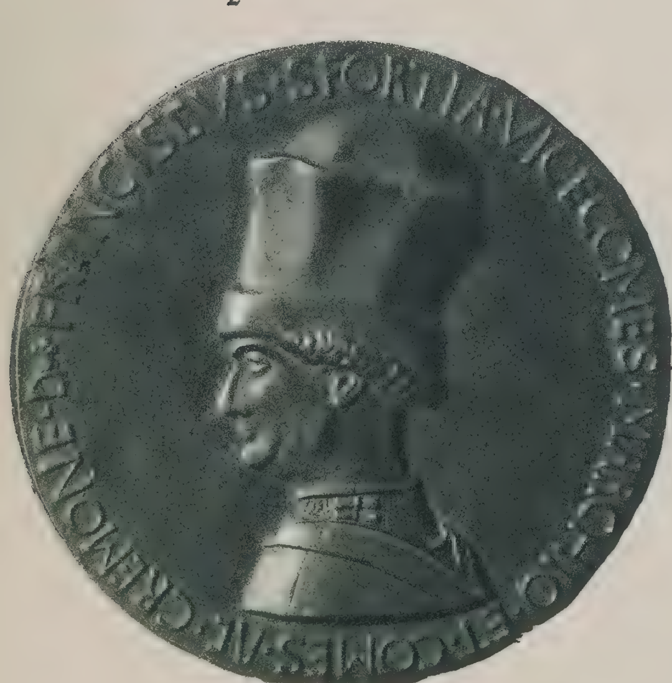
1


NICOLAVS·PICININVS·VICECOMES·MARCHIO·CAPITANEVS·MAX·AC·MARS·ALTER

2

PISANI·P·OP

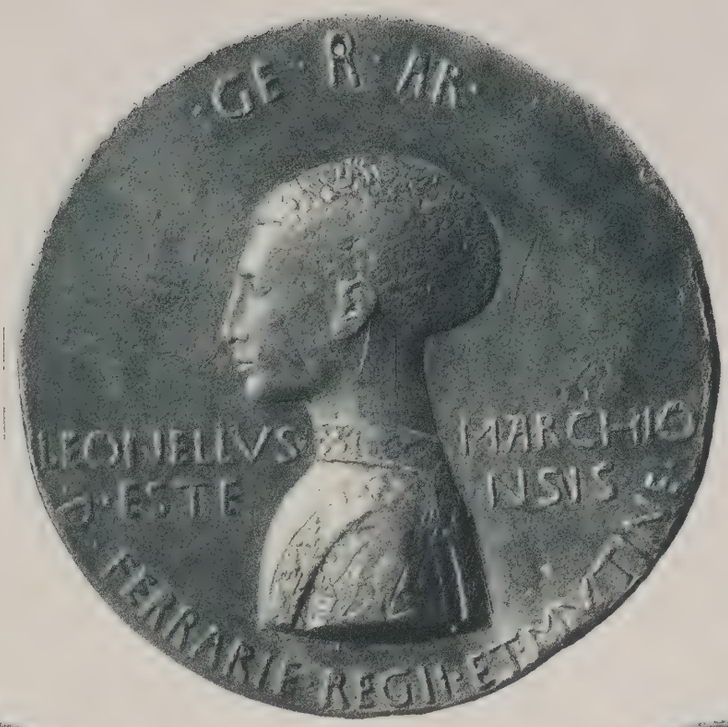
2


FRANCISCVS·SFORTIA·VICECOMES·MARCHIO·ET·COMES·AC·CREMONE·D

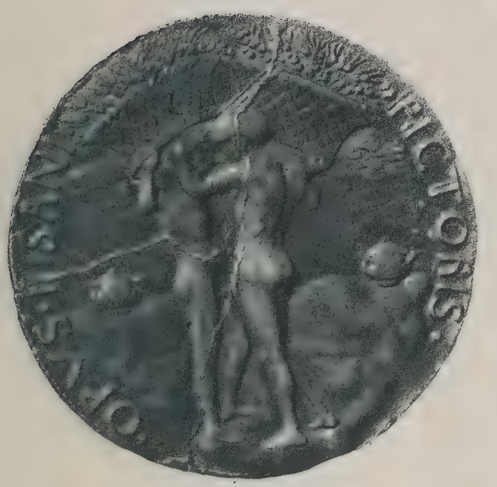
3

OPVS·PISANI·PICTORIS

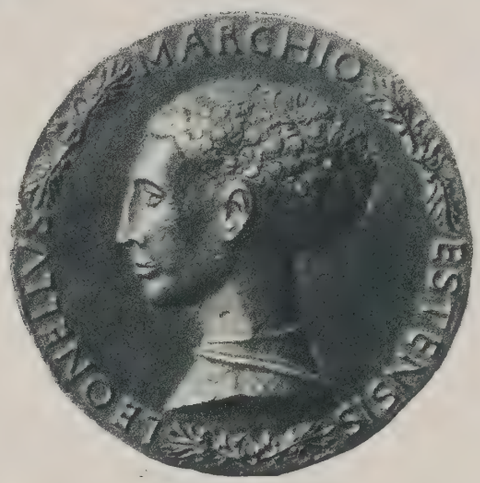
3


·GE·R·HR·
LEONELLVS·
D·ESTE
MARCHIO
NSIS
FERRARIE·REGII·ET

1


OPVS·PISANI·PICTORIS

2


MARCHIO
LEONELLVS·ESTENSIS

2

·OPVS·
PISANI·
PICTORIS

1

D·SIGISMVNDVS·PANDVLFVS·DE·MALATESTIS·ARIMINI·FELSI

1

OPVS
PISANI·PICTORIS

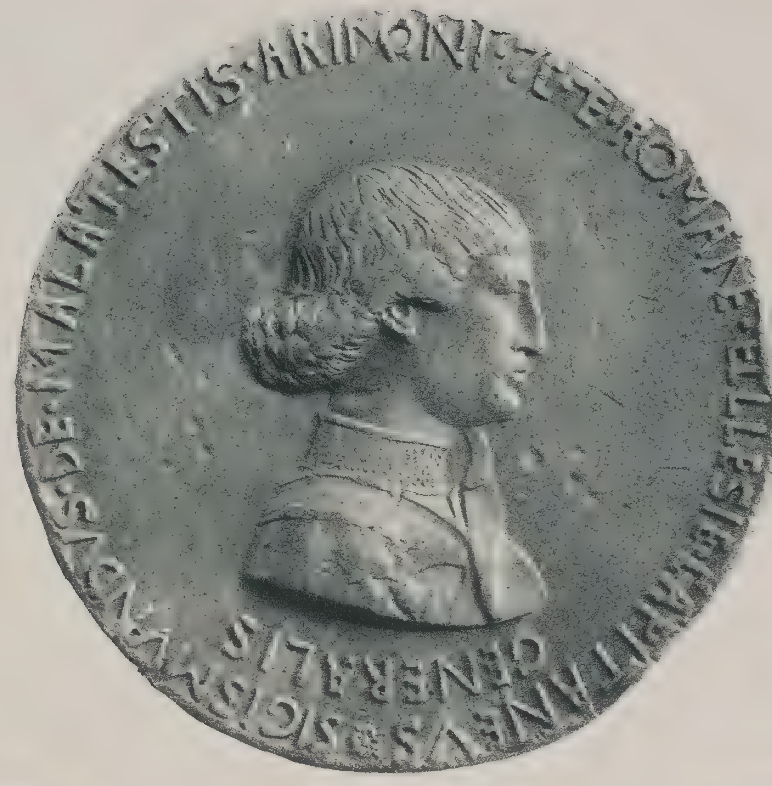
2

MARCHIO
LEONELLVS
HSTENSIS

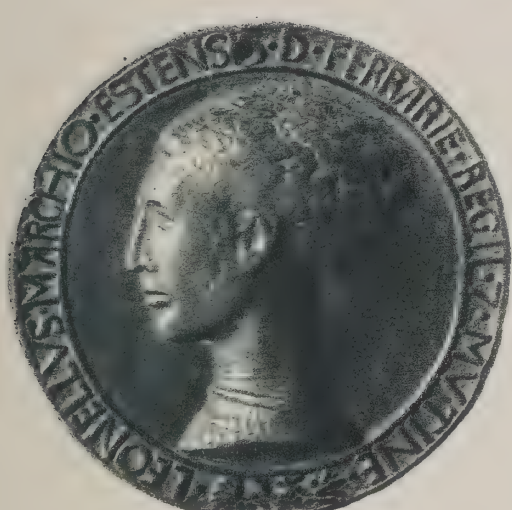
2

OPVS·PISANI·PICTORIS

1



1



2

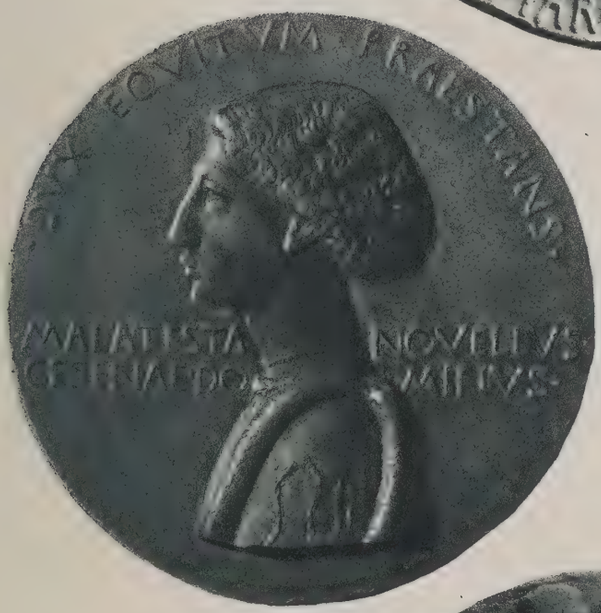
2

1

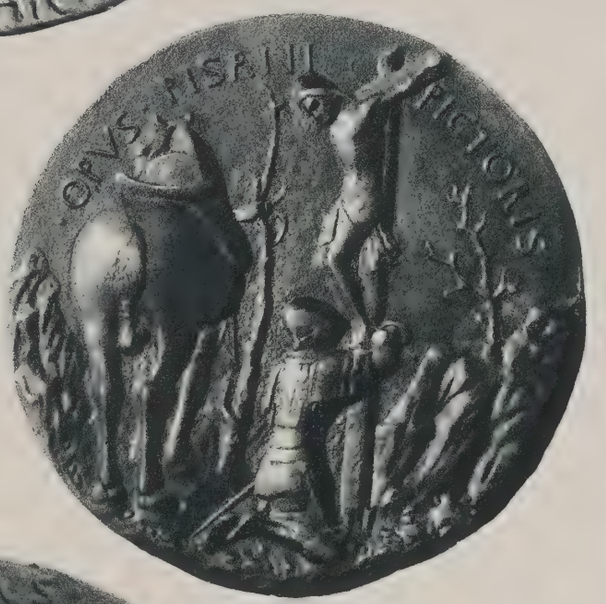
V

IOHANES·FR
ANCISCVS·
DE·GON
ZAGA·
MVS·MARCHIO·MANTVE

1



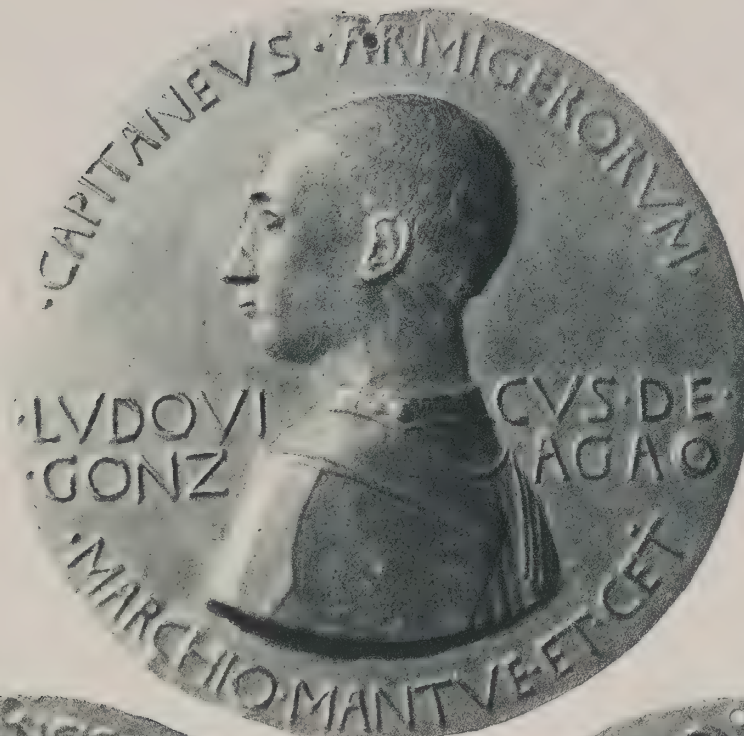
2


OPVS PISANI PICTORIS

2

OPVS
PISANI
PICTO
RIS

1


·CAPITANEVS·ARMIGERORVM
·LVDOVICVS·DE·GONZAGA·
·MARCHIO·MANTVE·ET·CET·

1

CICILIA·VIRGO·FILIA·IOHANNIS·FRANCISCI·PRIMI·MARCHIONIS·MANTVE

2

OPVS
PISANI
PICTORIS
M
CCCC
XLVII

2

OPVS·PISANI
PICTO
RIS

1

VII

DIVVS·ALFHONSVS·REX
M
CCCC
XLVIIII
TRIVMPHATOR·ET·
PACIFICVS

1

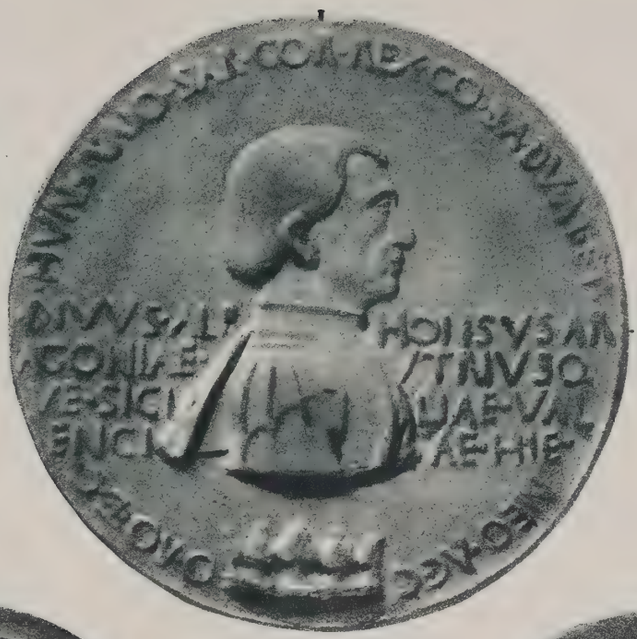
2

2

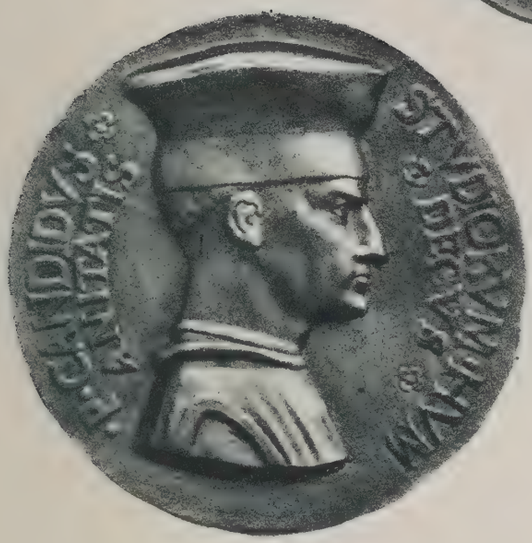
LIBERA
AVGVS
LITAS
STA

1

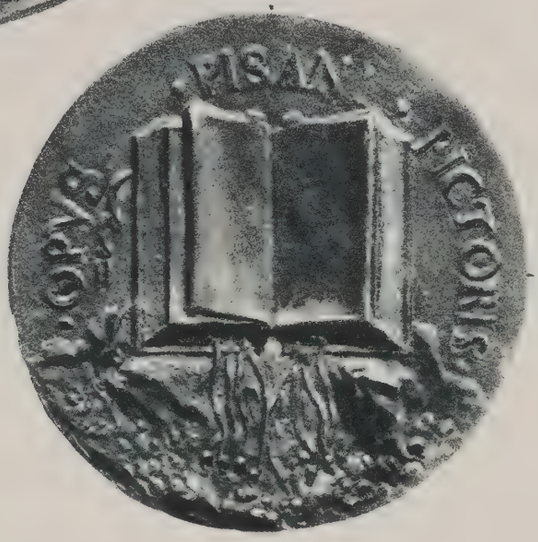
IX



1



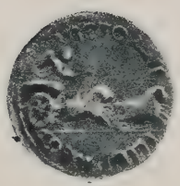
2



2

3

1



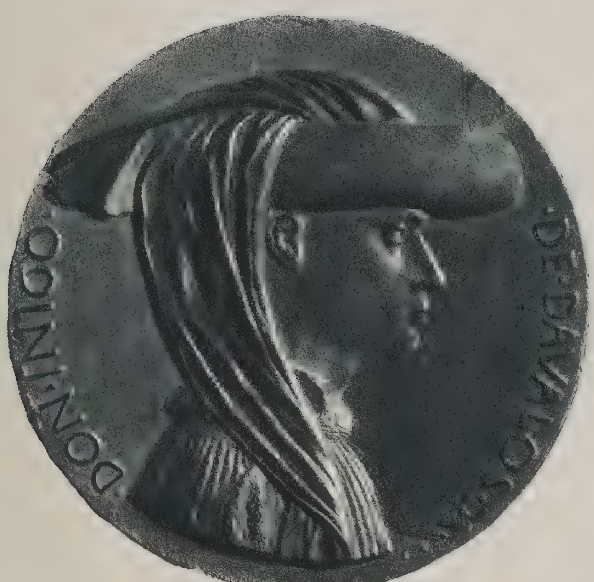
3

VICTORINVS·FELT
RENSIS·SVMMVS

1

MATHEMATICVS·ET·OMNIS·HVMANITATIS·PATER
OPVS·PISANI·PICTORIS

1


DON·INIGO
DE·DAVALOS

2

OPVS·PISANI·PICTORIS
PER·VVI·SE·FA

2

PISANVS
PICTOR

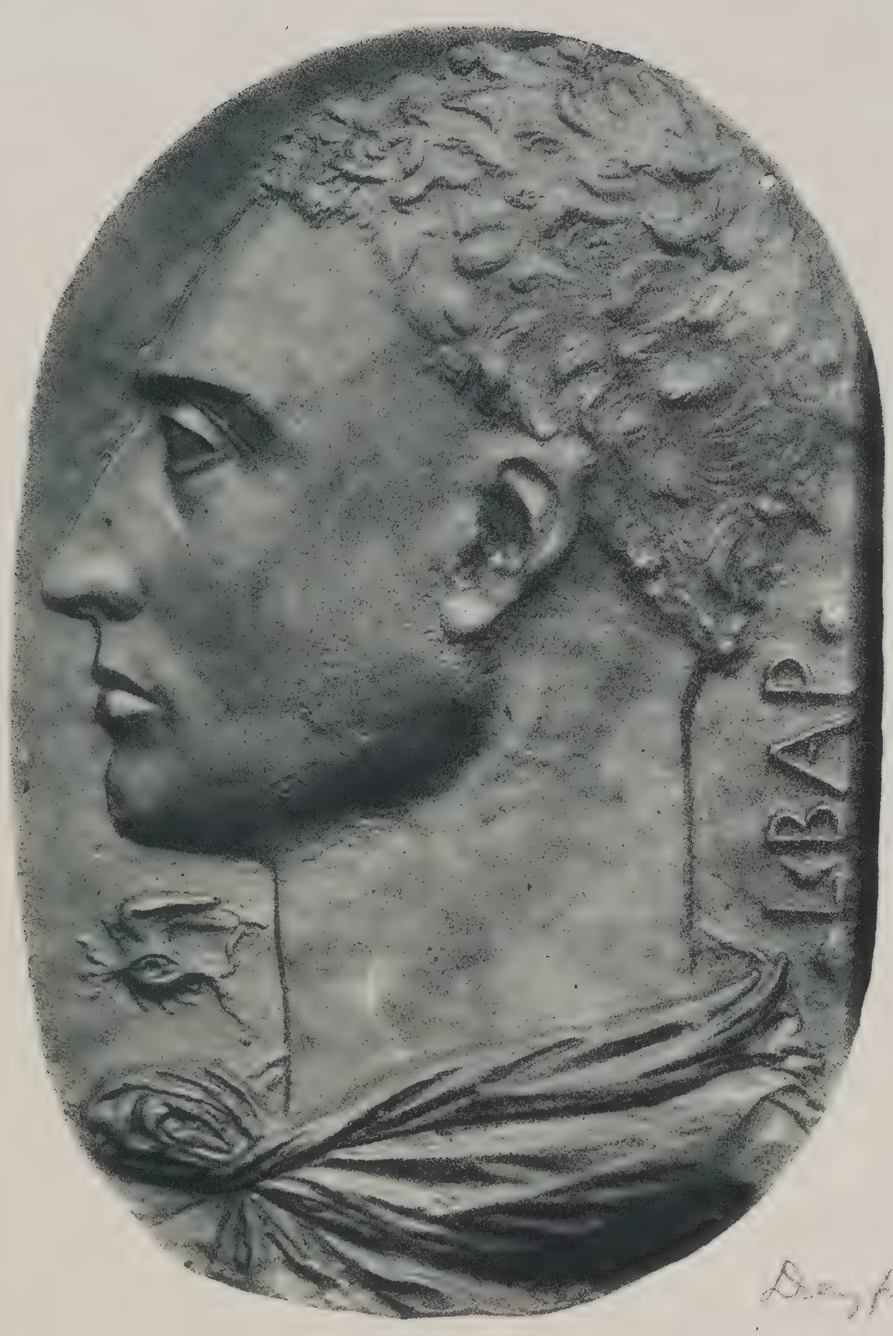
3

PISANVS·
PICTOR

4

·F·S·K·I·
V·P·F·T·V

4

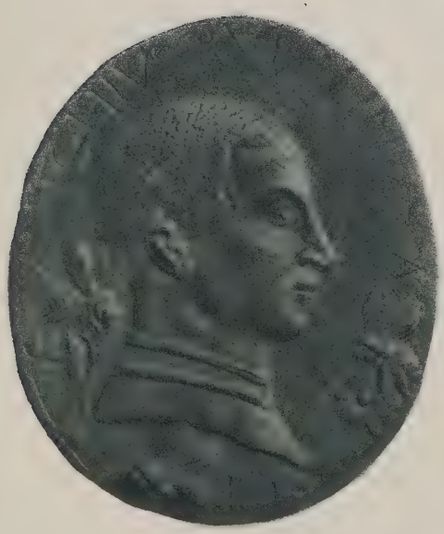


1

2

2

1



2

2

SIGISMVNDVS PANDVLFVS MALATESTA

1

SIGISMVNDVM ARIMINENSE MCCCCXLVI CASTELLVM

1

2

ARIMINENSI

3

2

4

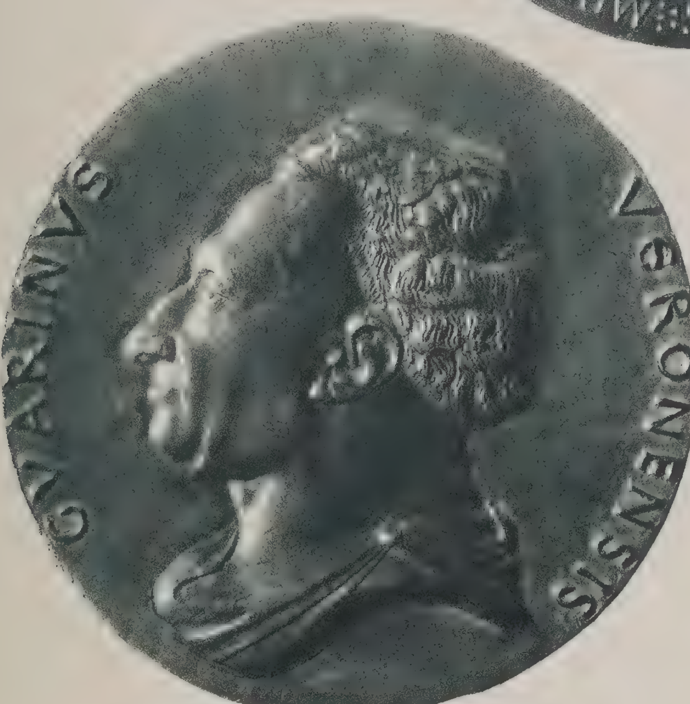
MCCCCXLVI

4

1

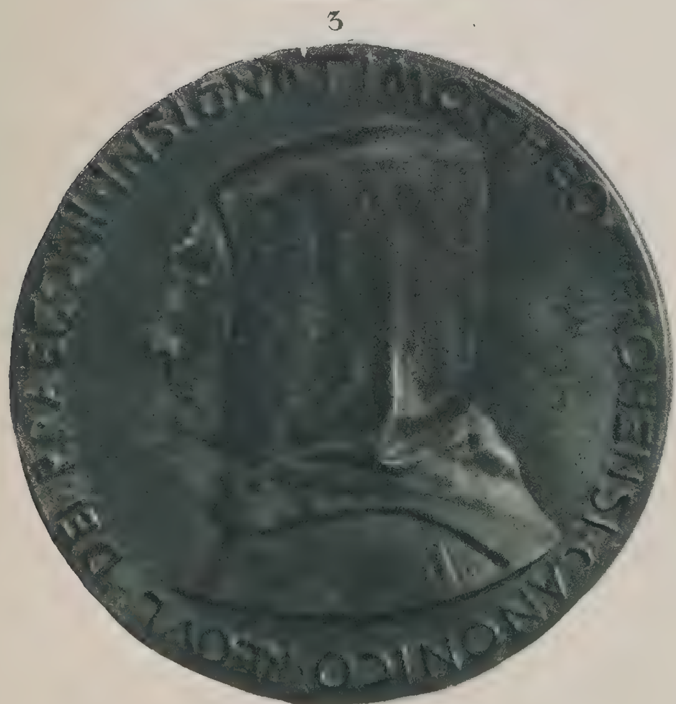
2

1



3

3



4

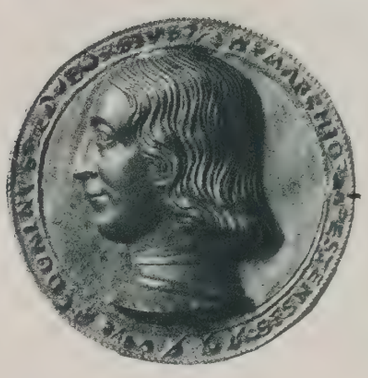
4

XV

BORSIVS

3

1



1

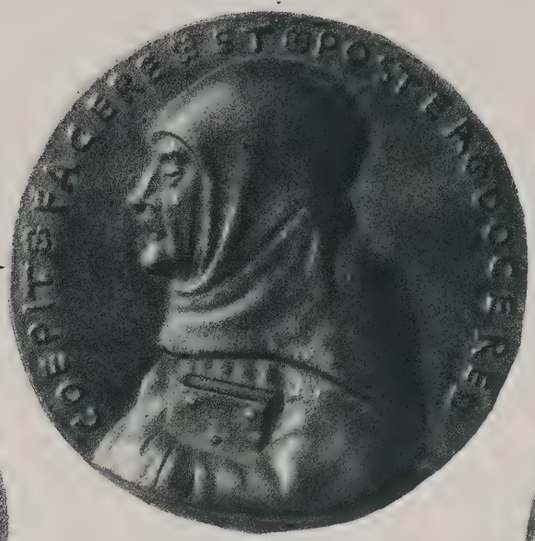
OPVS
PETROCINI

3

OPVS
PETROCINI
DELORENTIA
MCCCCLX

2

2

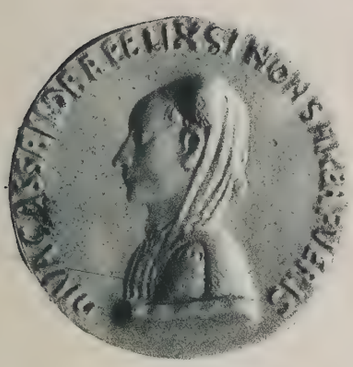


1

2

2

1

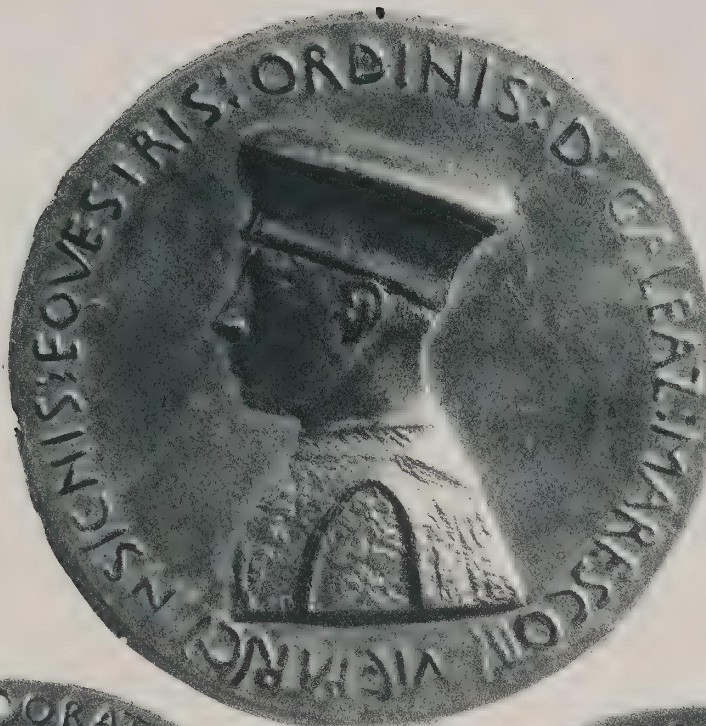


3

3

4

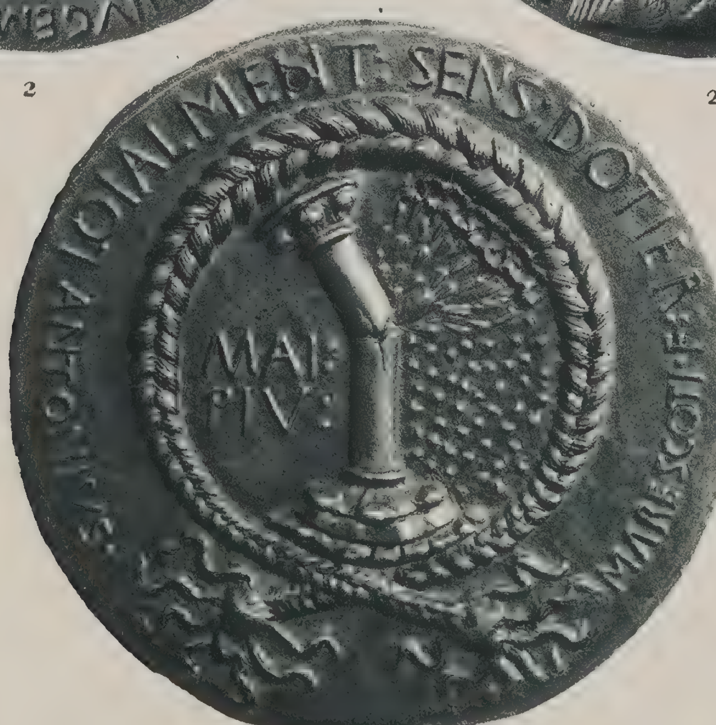
4



1

2

2

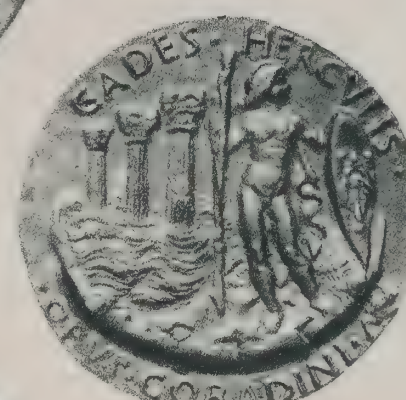


1

XVIII

1

2



2

1

3

3

1

1

DIVI HERCVLIS ESTENSIS FERRARIE DVCIS

DIVE ELEONORE DE ARAGONIA FERRARIE DVCISSE

2

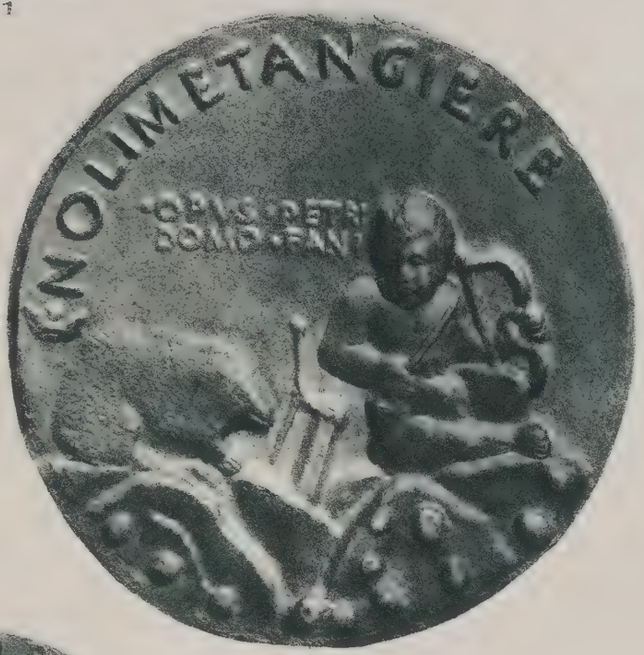
2

3

3

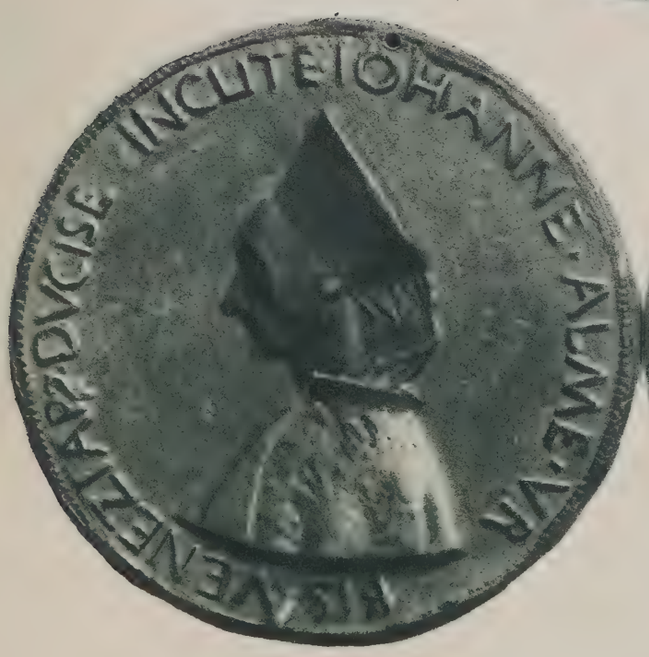
1

2



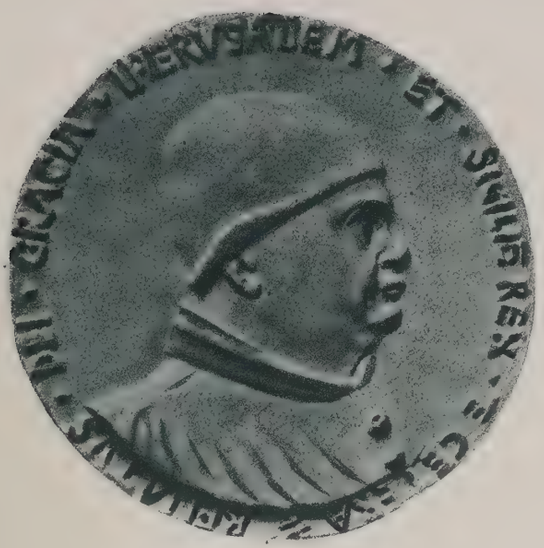
2

1



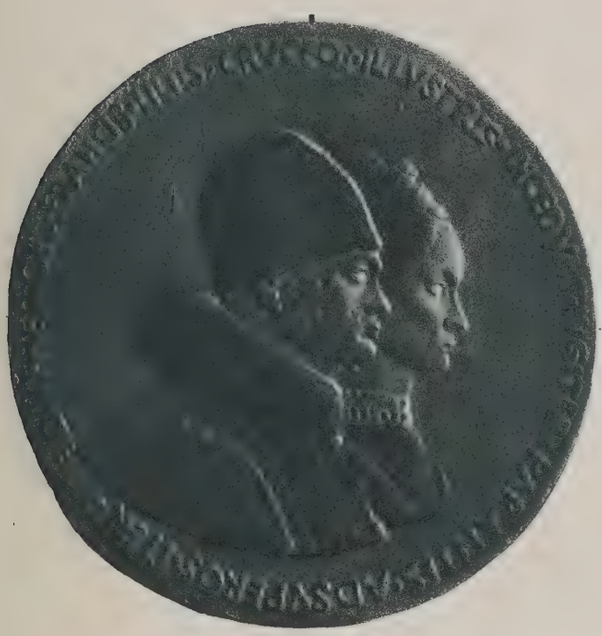
3

3



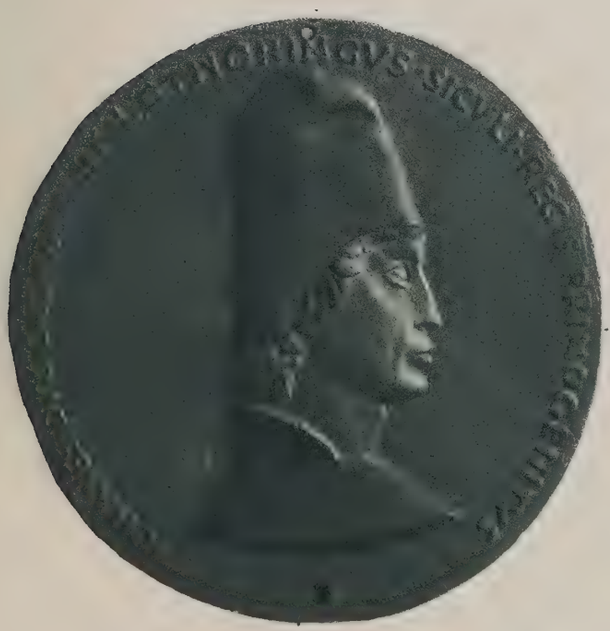
1

1



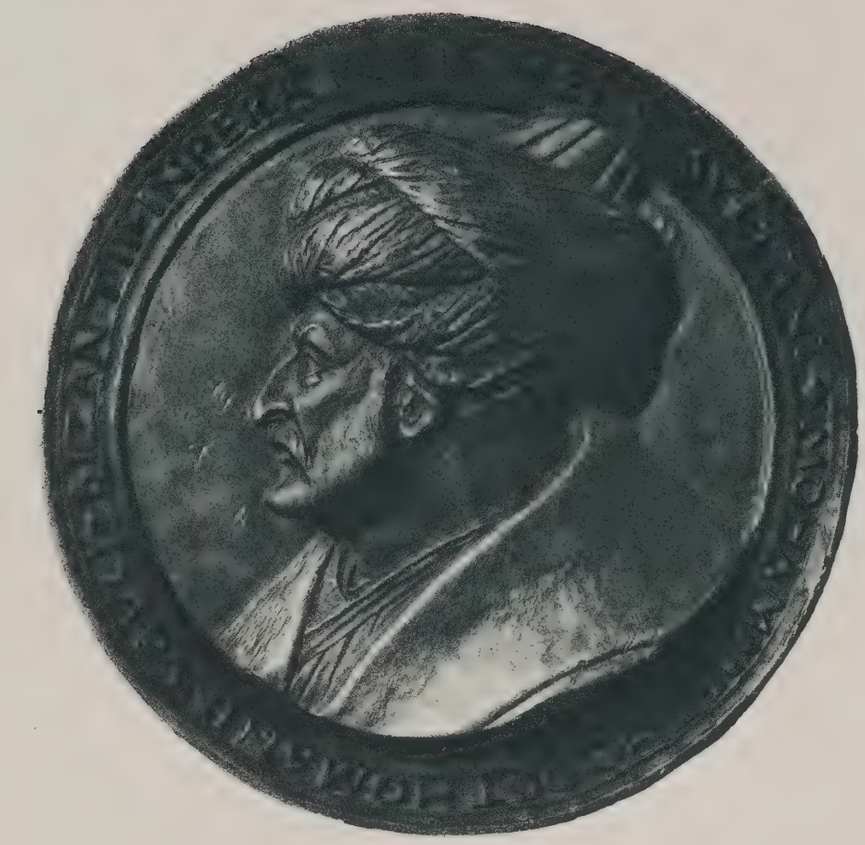
2

2



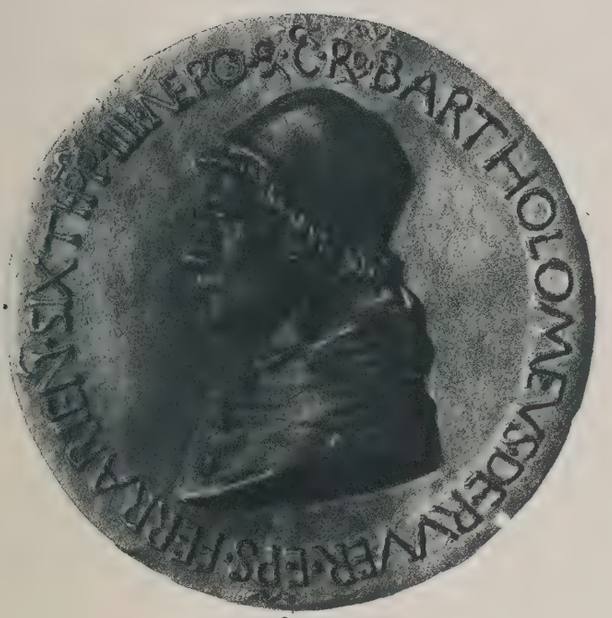
3

3



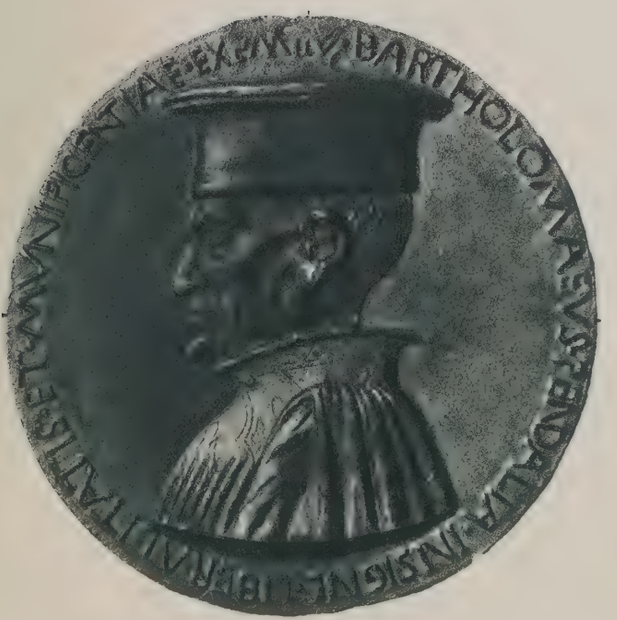
1

1



2

2



3

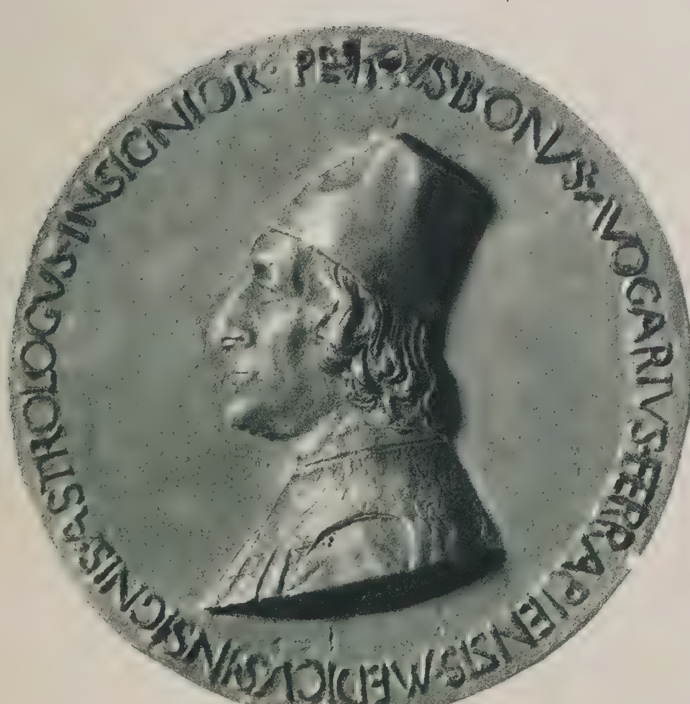
3

1

1

2

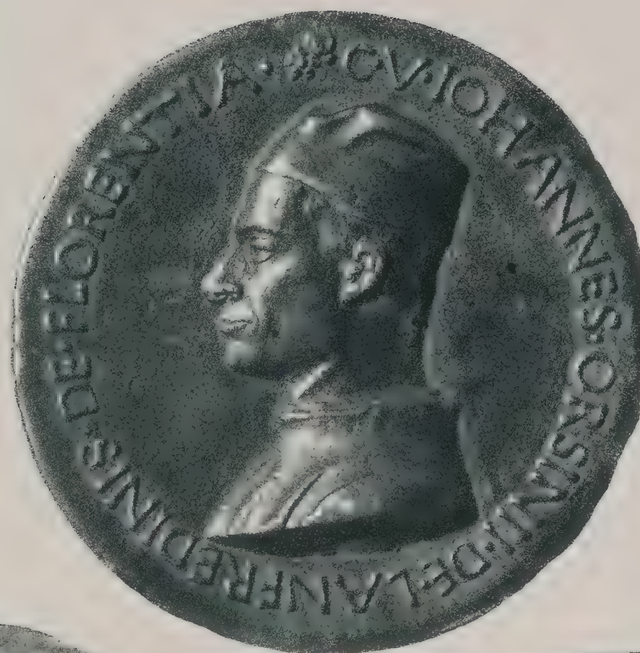
2



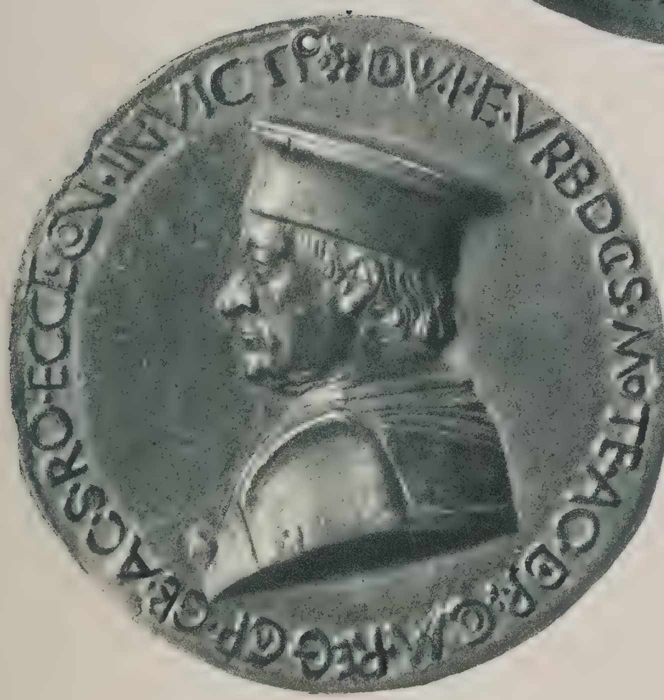
3

4

XXV

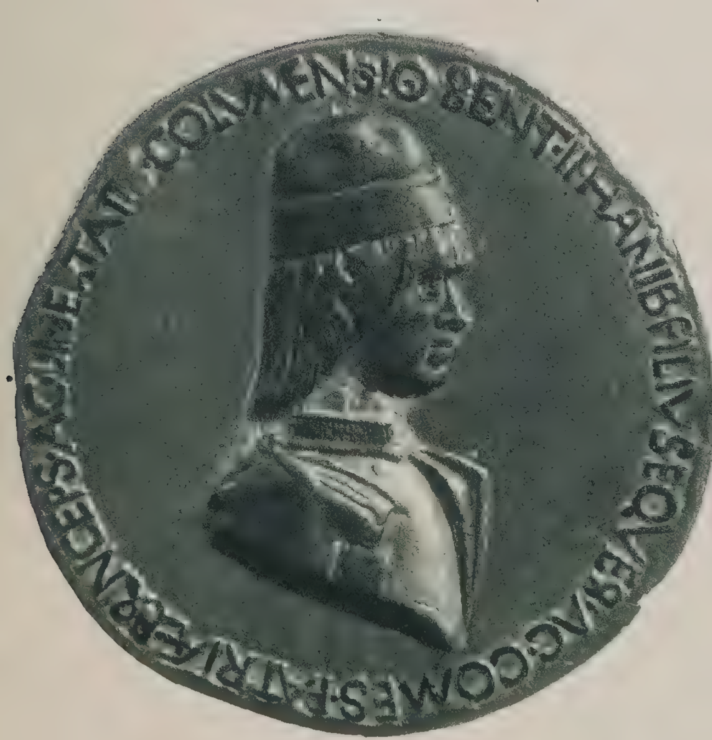


1



2

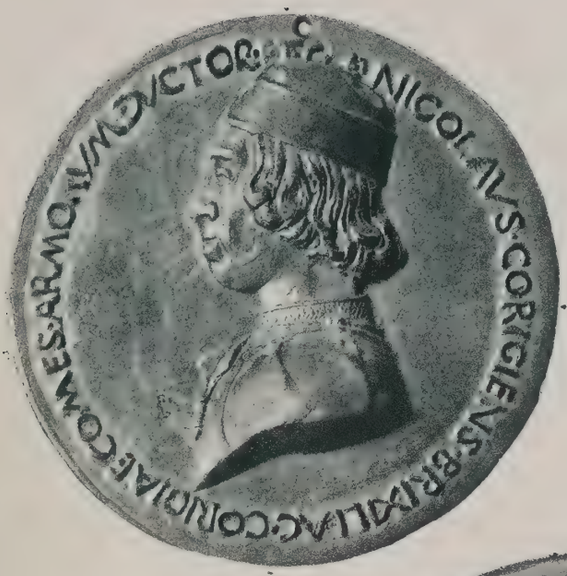
2



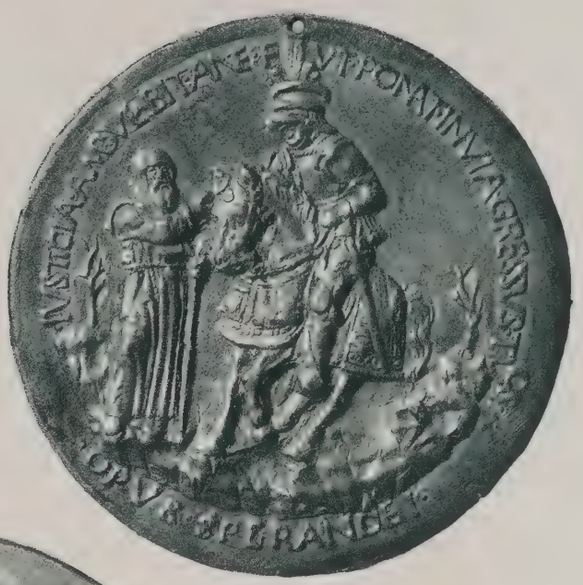
3

3

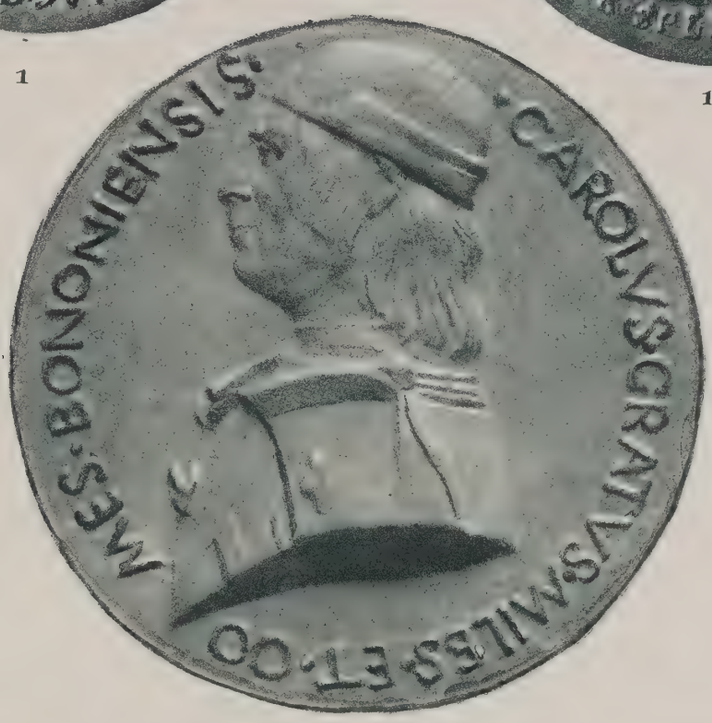
XXVI


NICOLAVS·CORIGIENSIS·BRIXILLAC·COMES·ARMO·II·VICTOR

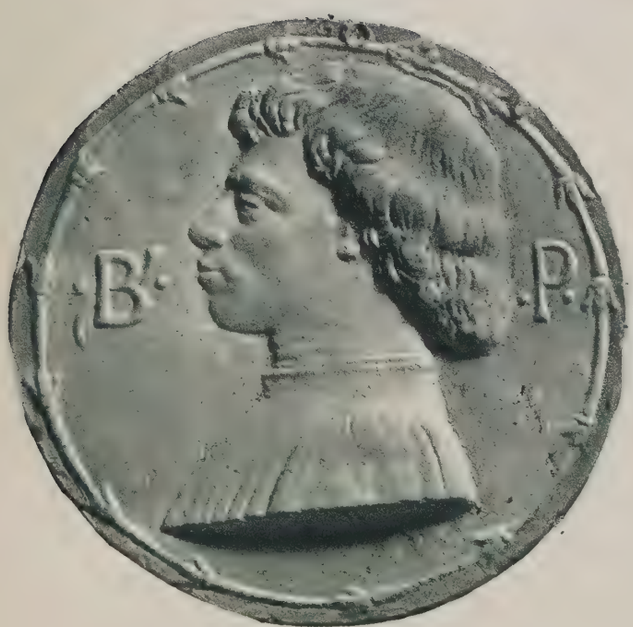
1



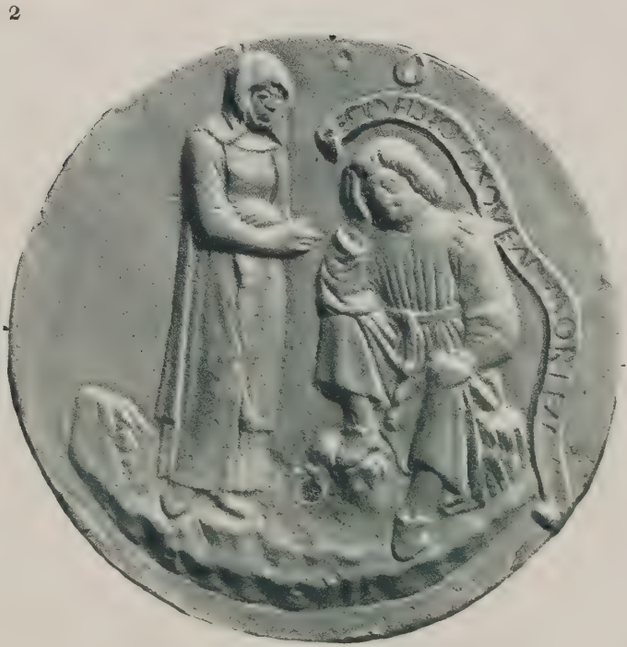
1


CAROLVS·GRATIVS·MILES·ET·CO
MES·BONONIENSIS·S·

2


B·
P·

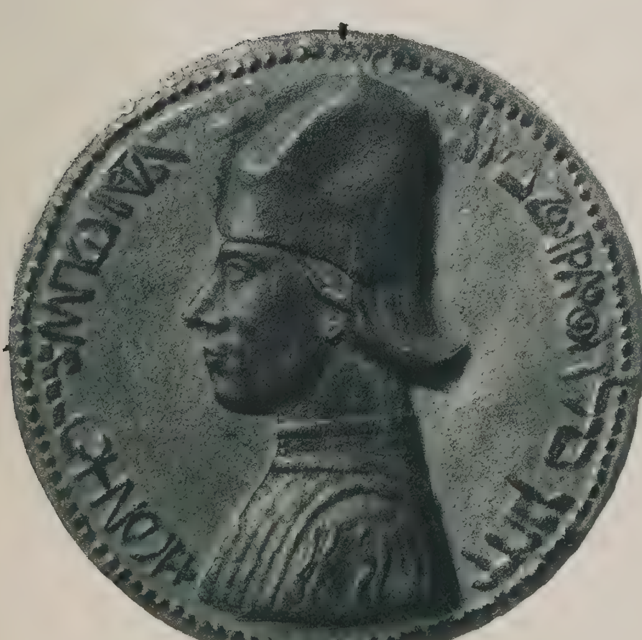
3



3

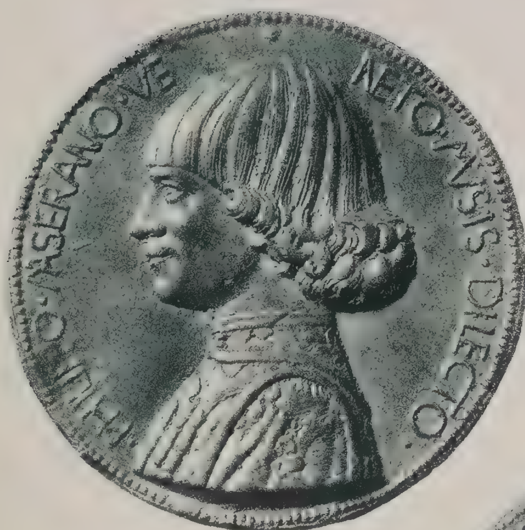
1 1

2 2



3 3

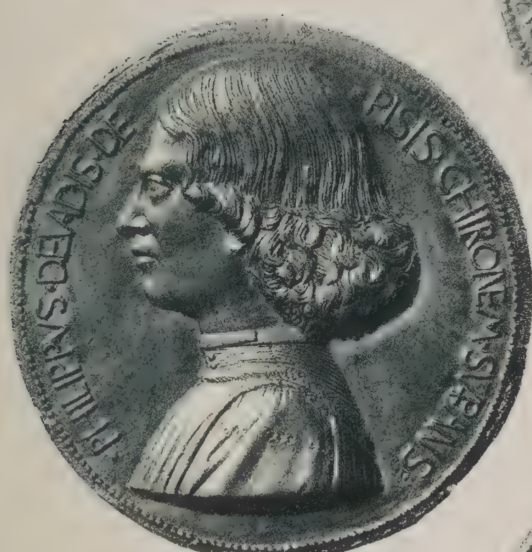
XXVIII



1

1

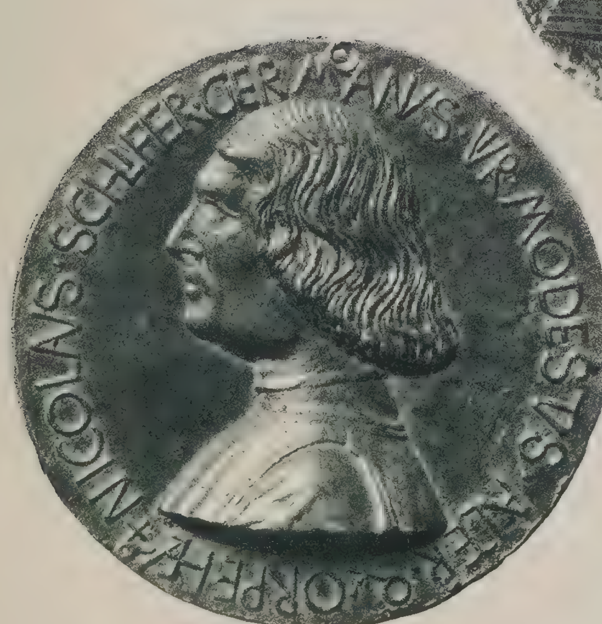
2



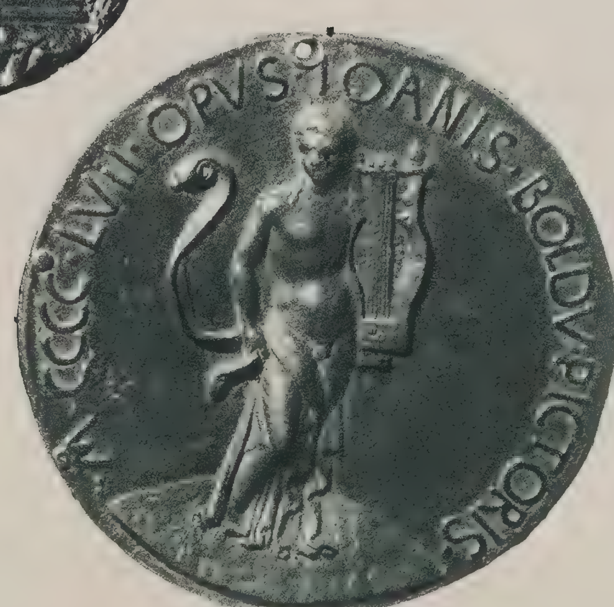
3

3

2



4

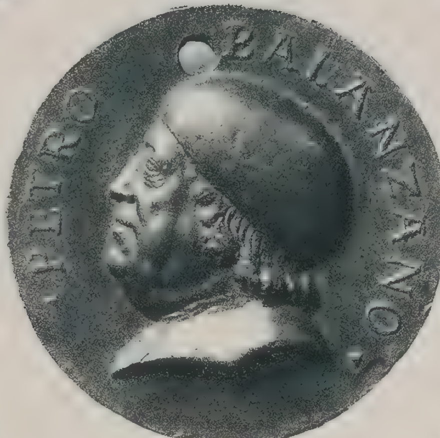


4

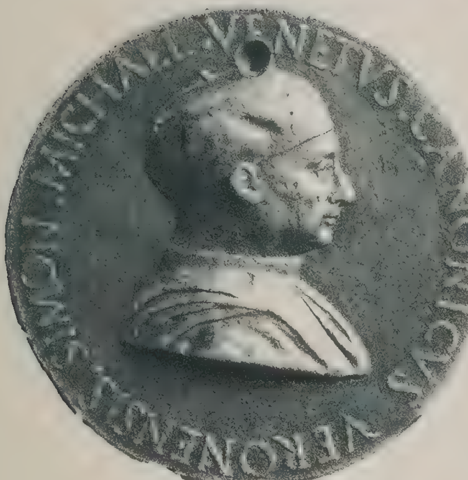
XXIX

1

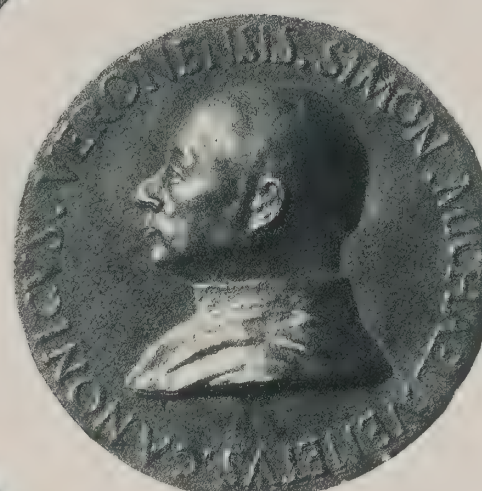
1



2

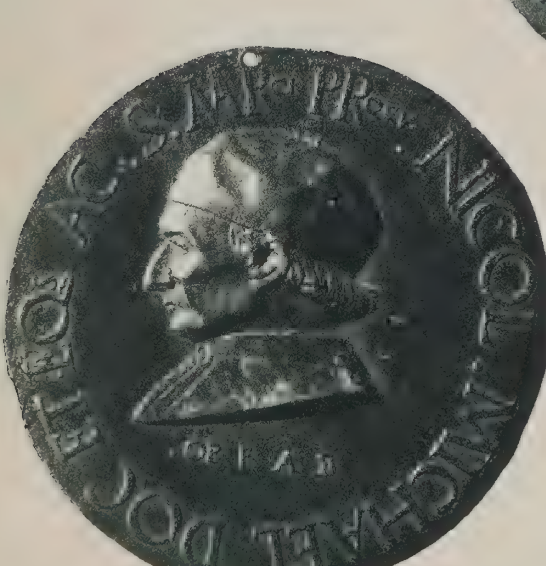


3

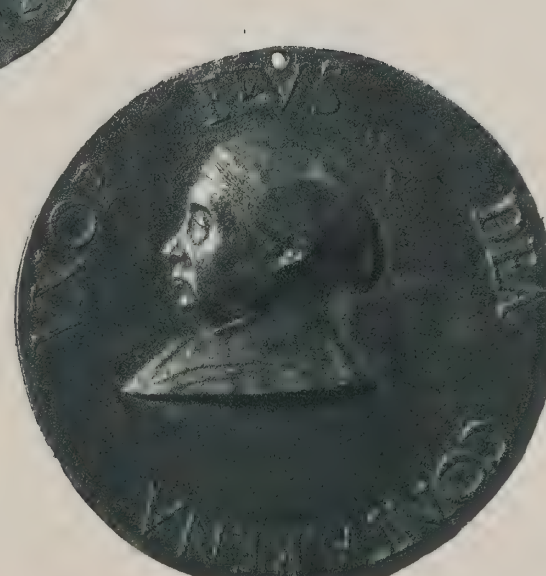


3

2

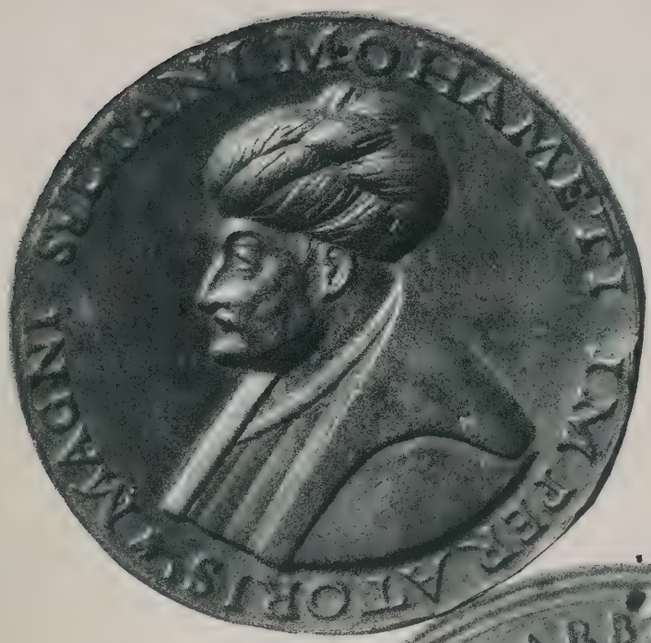


4

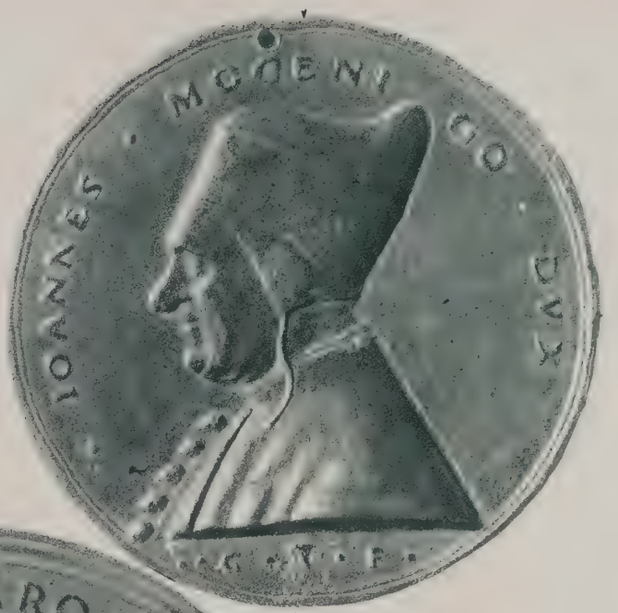


4

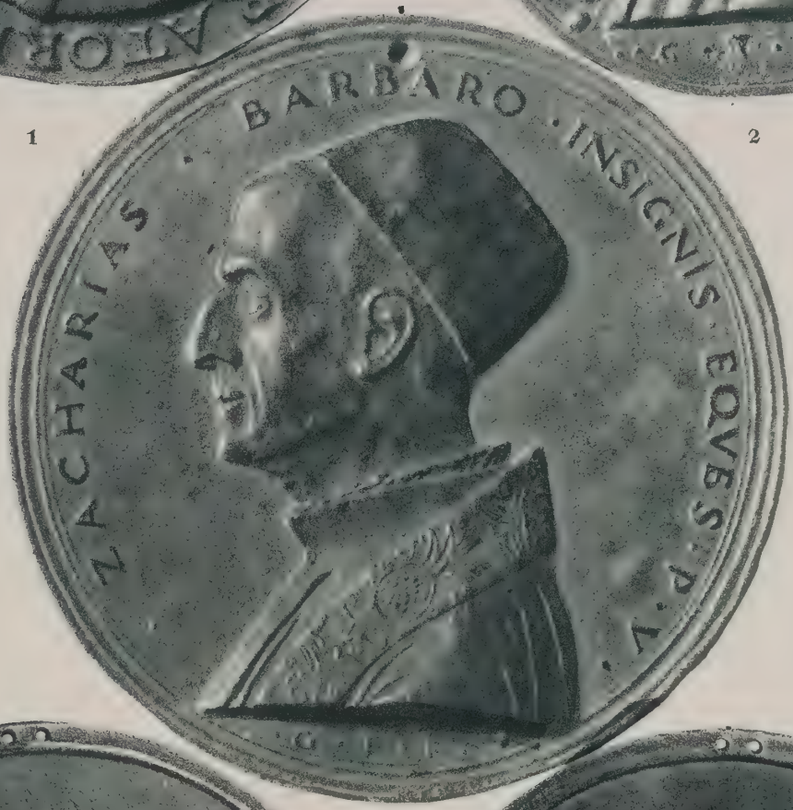
XXX


MOHAMETI

1


IOANNES · MOCENI GO · DVX

2


ZACHARIAS · BARBARO · INSIGNIS · EQVES · P · V ·

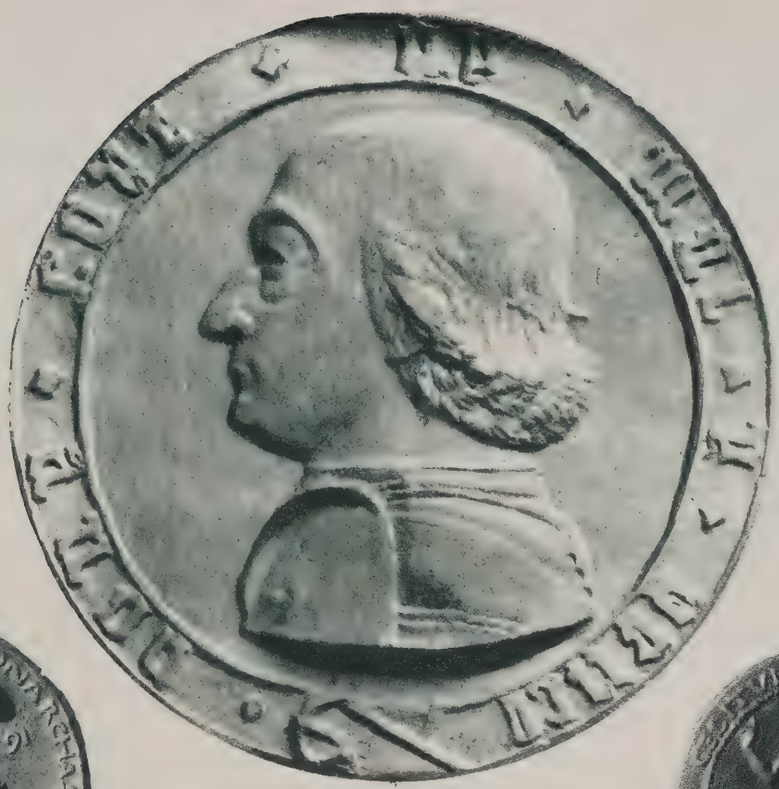
3

LEONARDVS LAVREDANVS
D · V

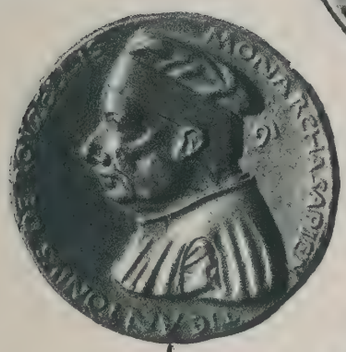
4

AGRIPP
FACI

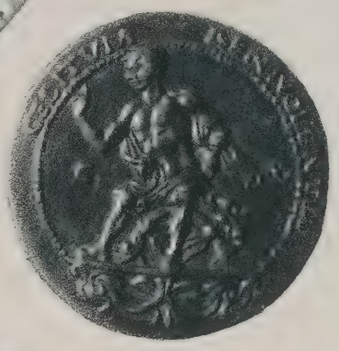
4



1



2



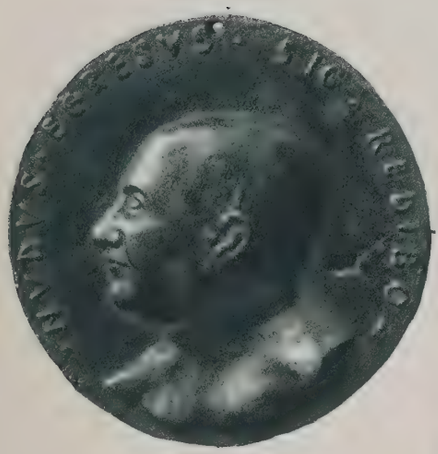
2

1

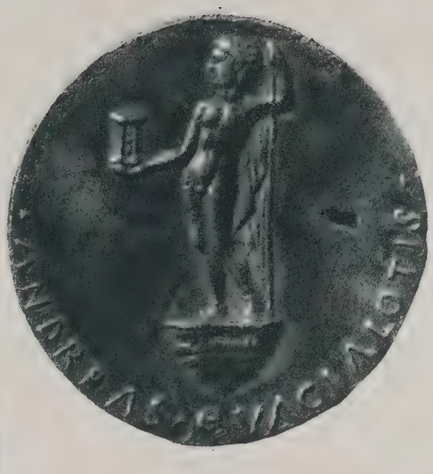
3

3

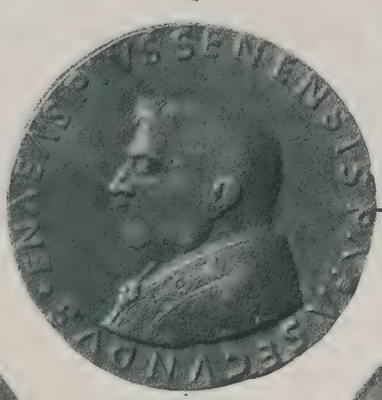
1



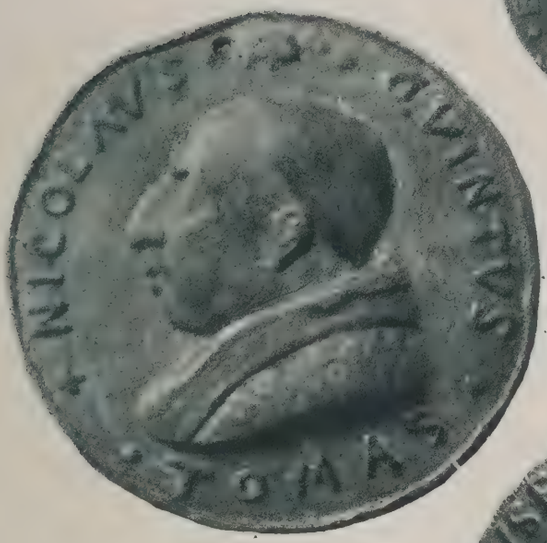
2



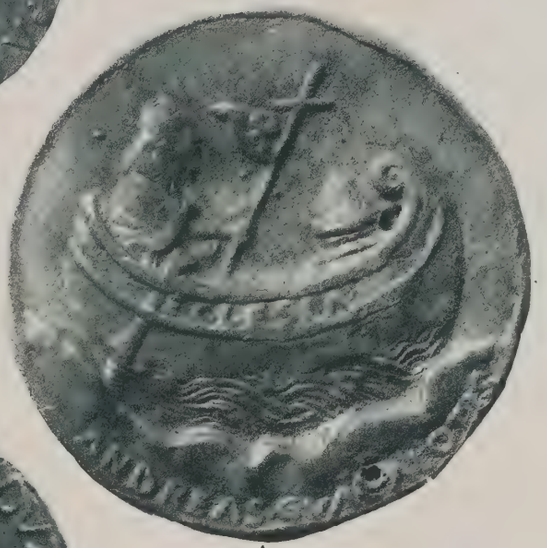
2



3

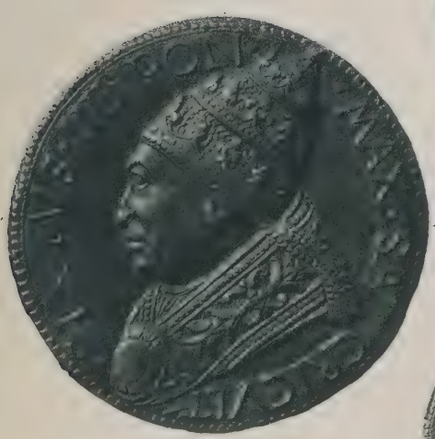


4

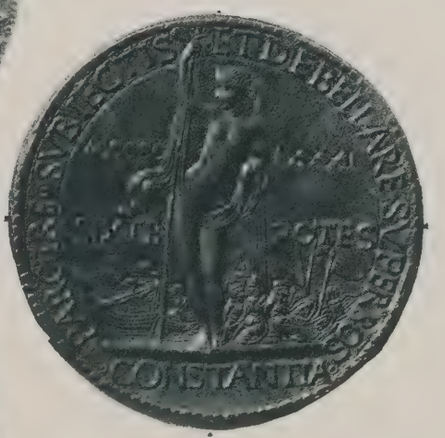


4

5

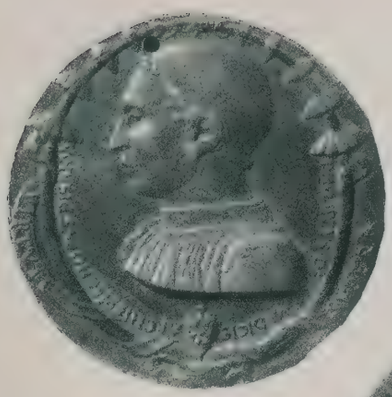


6



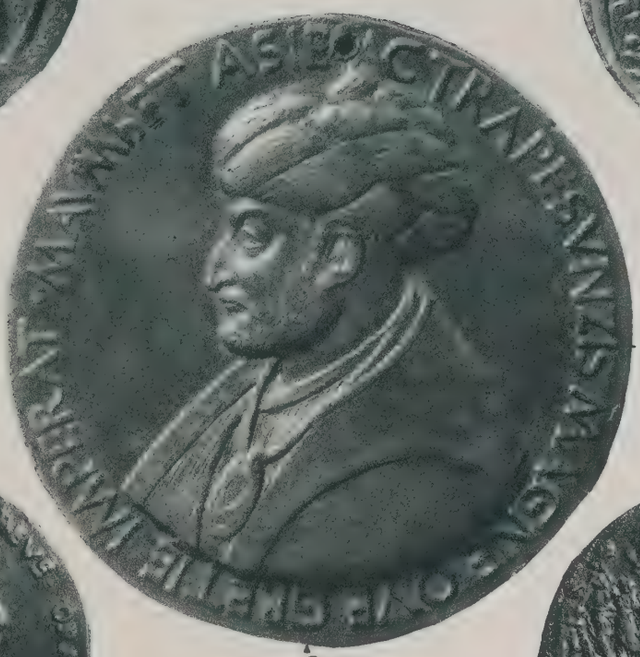
6

5

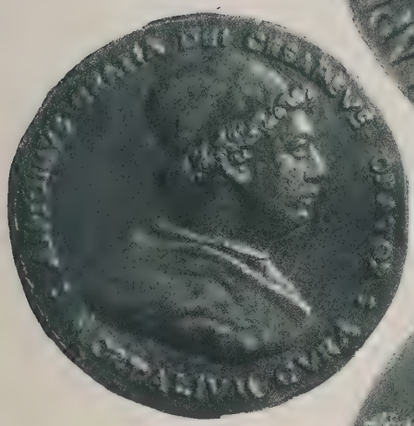


1

1



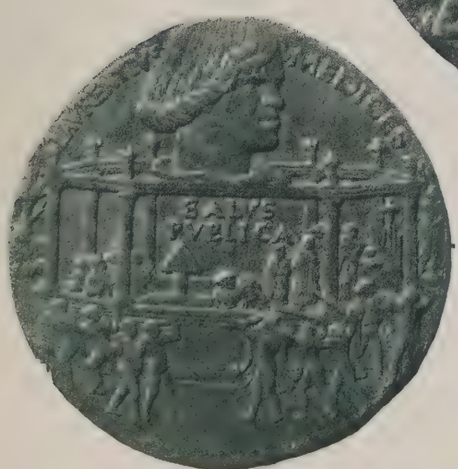
2



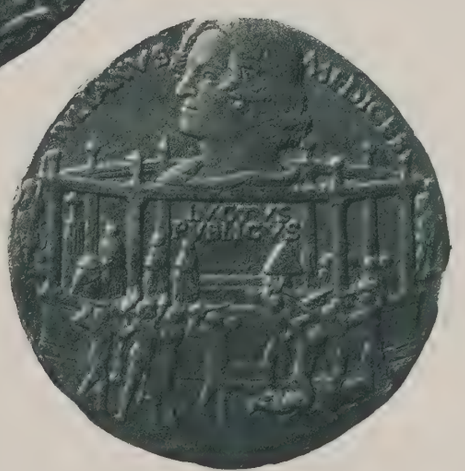
3

3

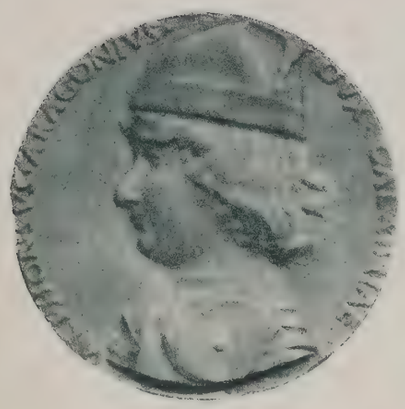
2



4



4



1

2

3

4

5

6

7

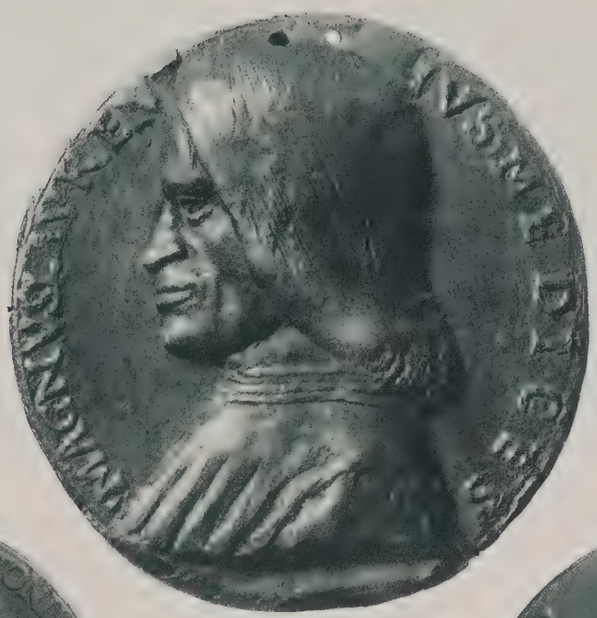
1

3

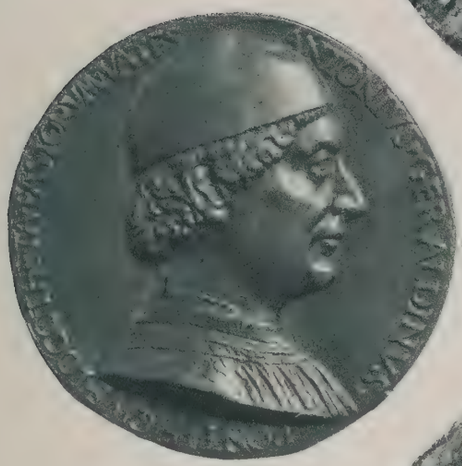
5

6

7



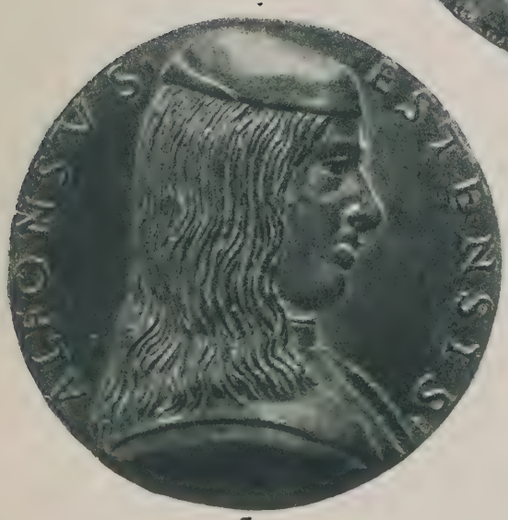
1



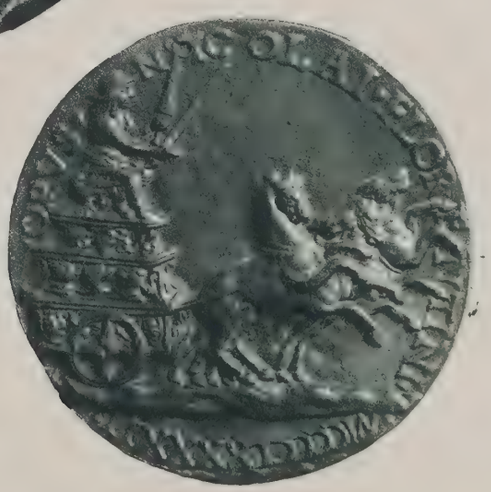
2

2

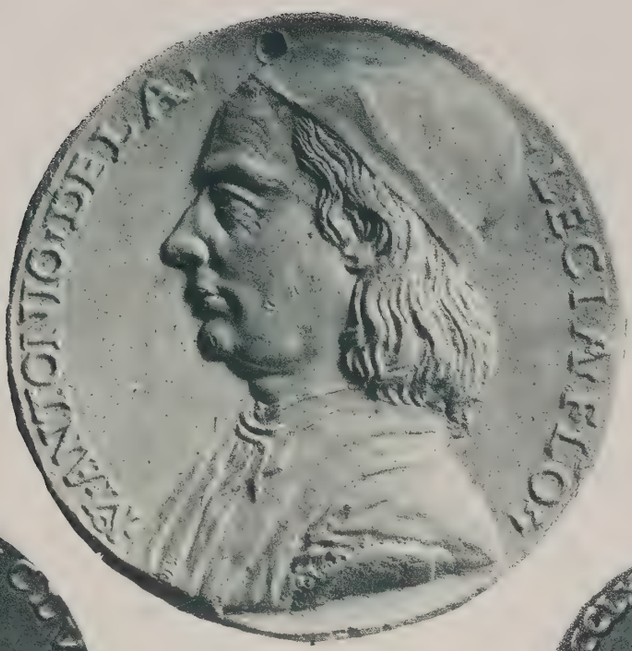
1



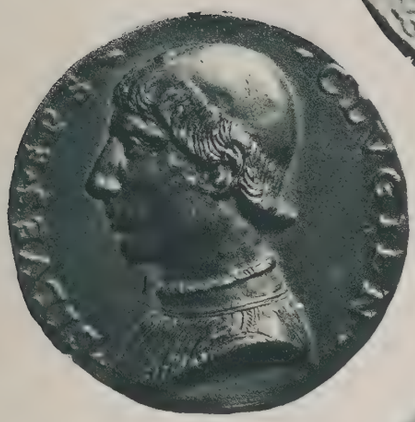
3



3



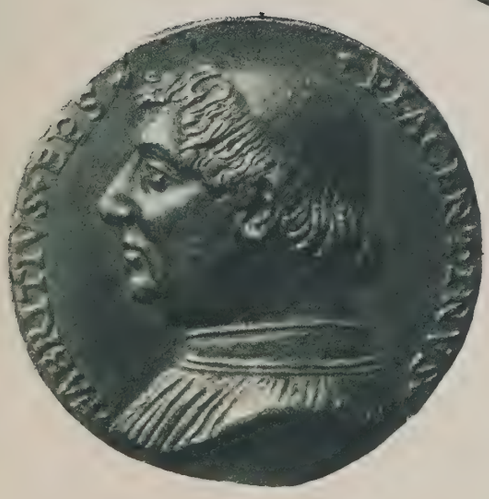
1



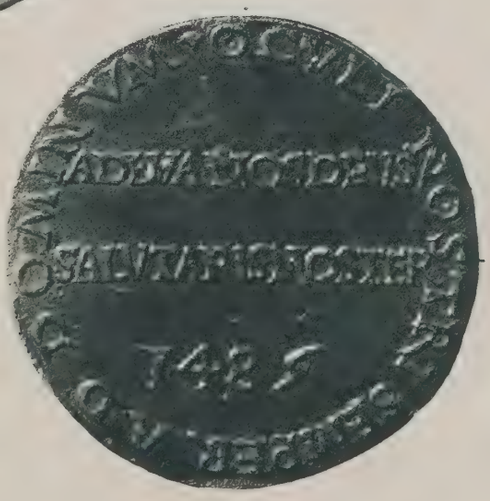
2

2

1

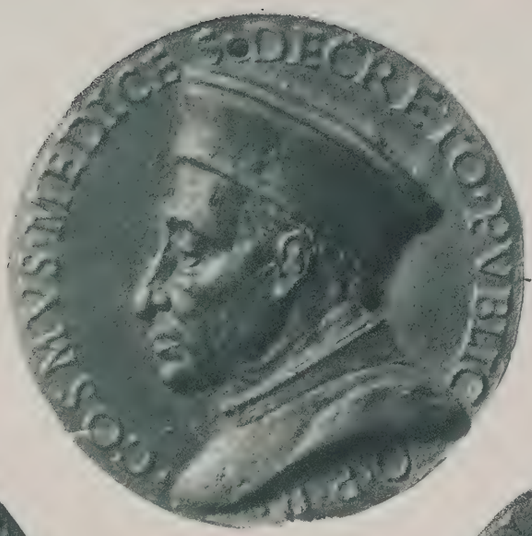


3



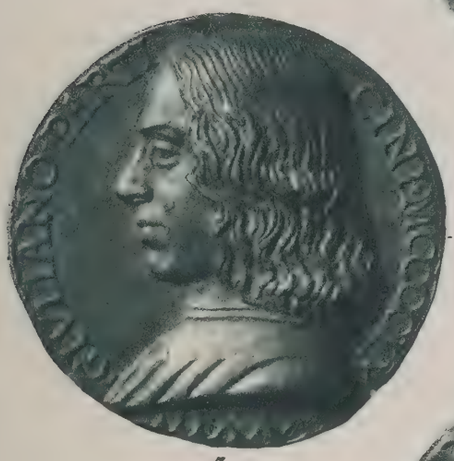
3

1



2

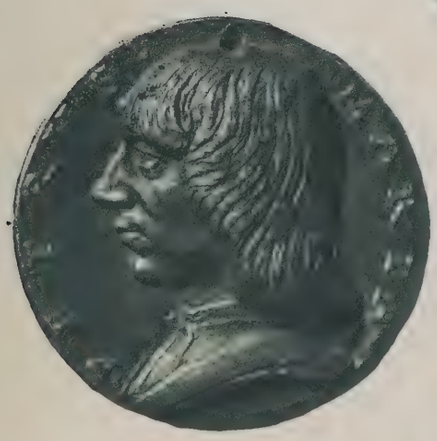
1



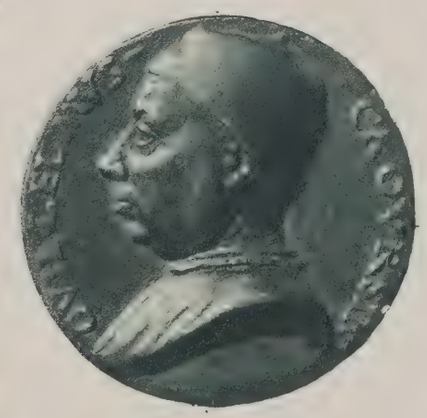
3

3

2

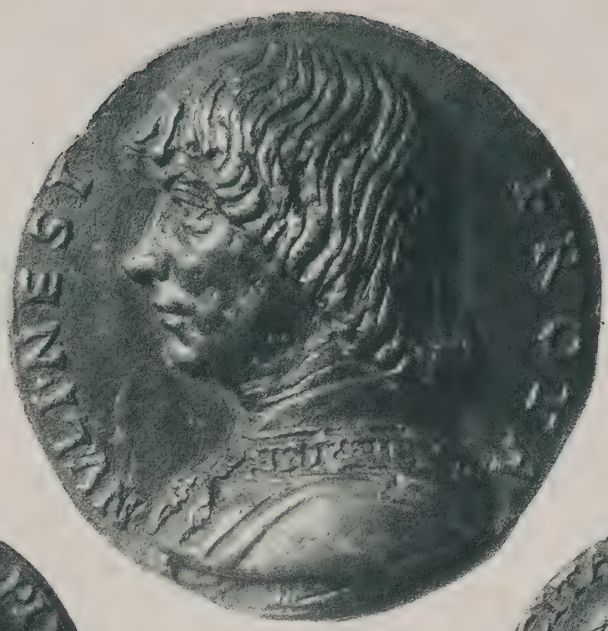


4

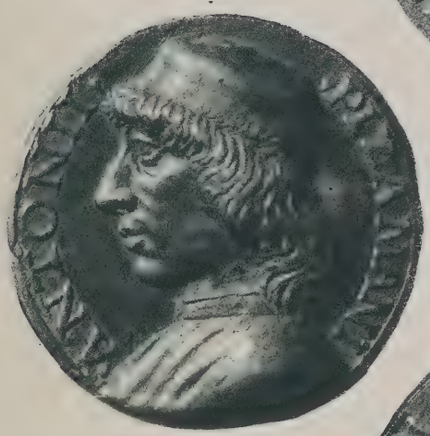


5

1



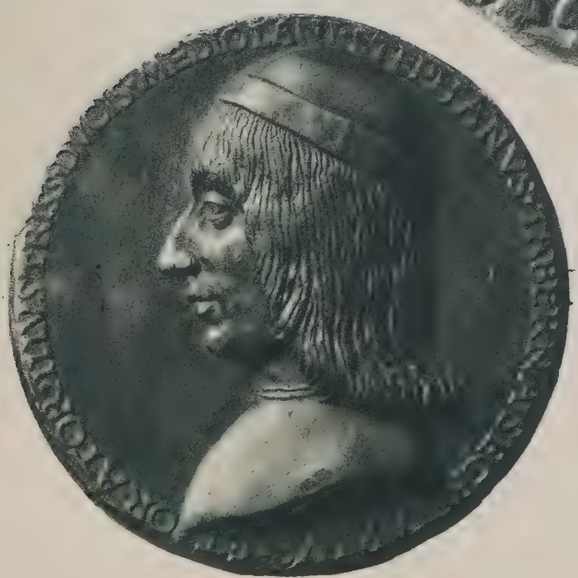
1



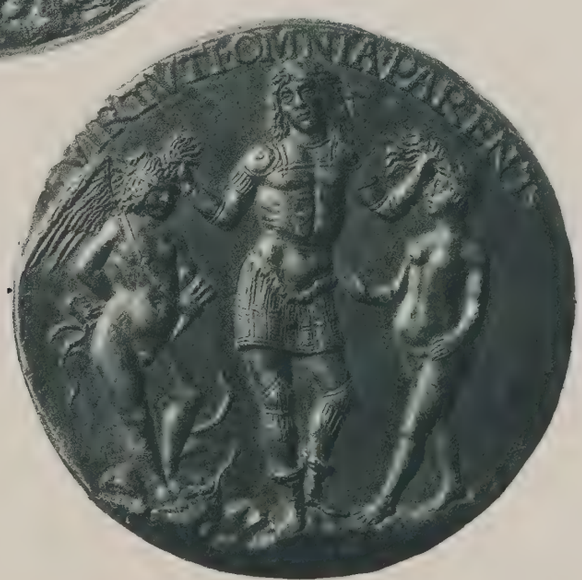
2

2

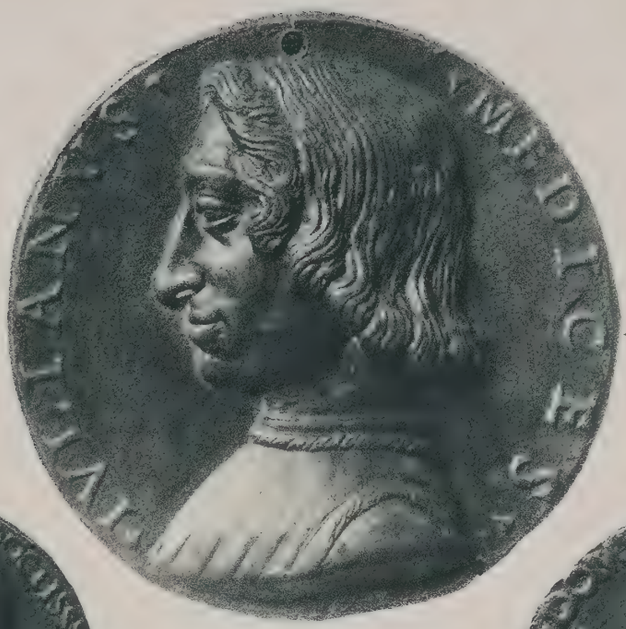
1



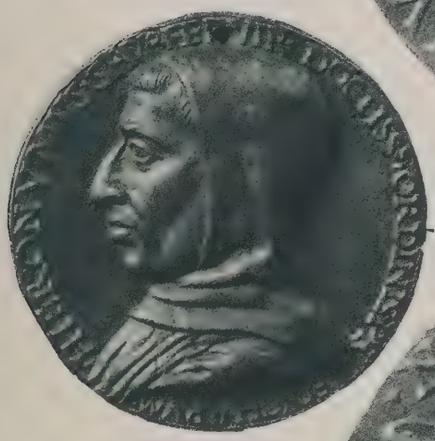
3



3



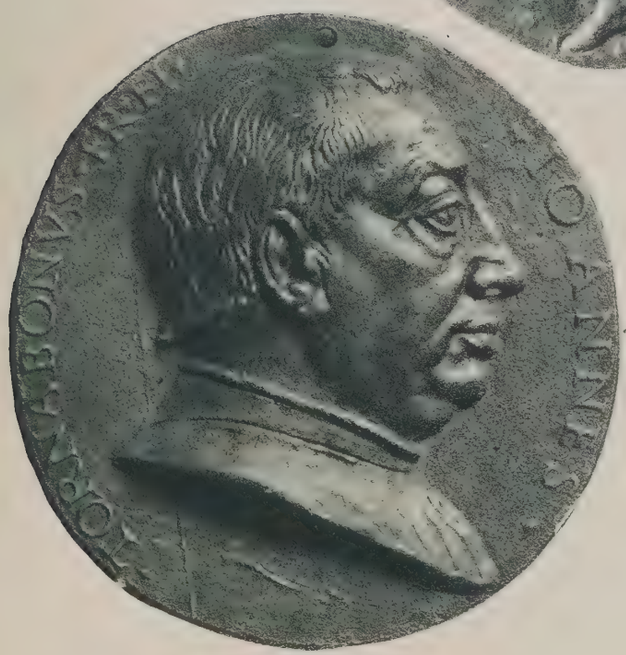
1



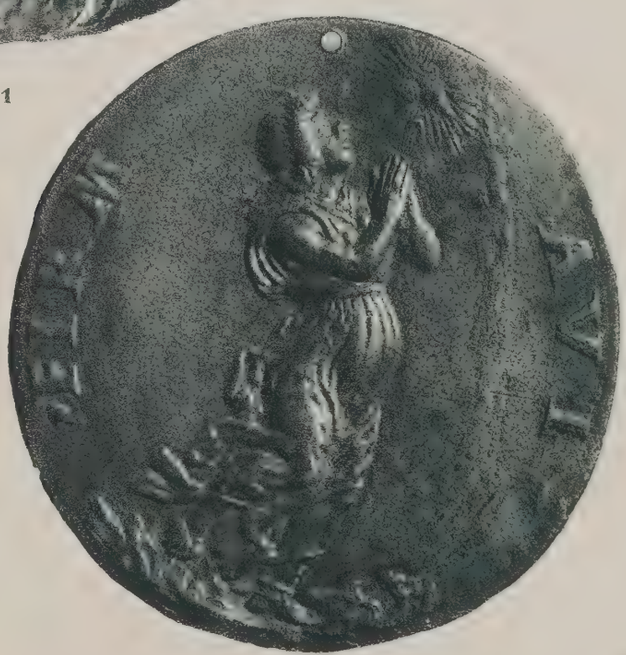
2

2

1

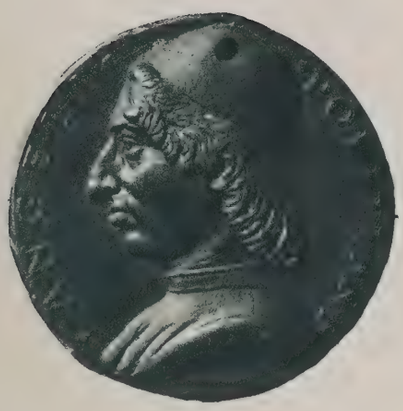


3



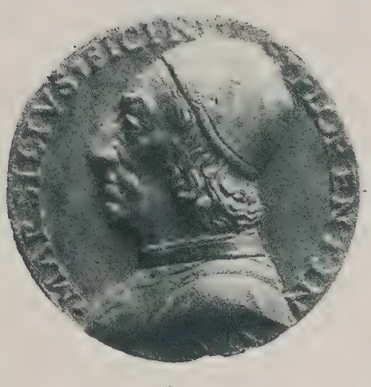
3

1



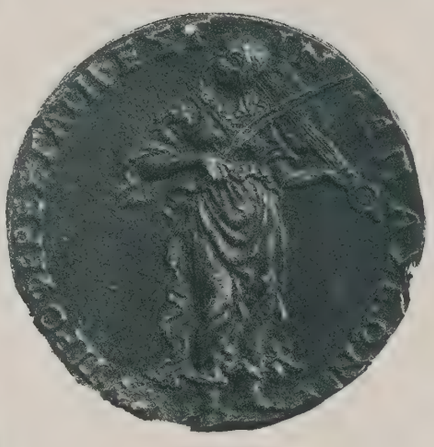
1

2

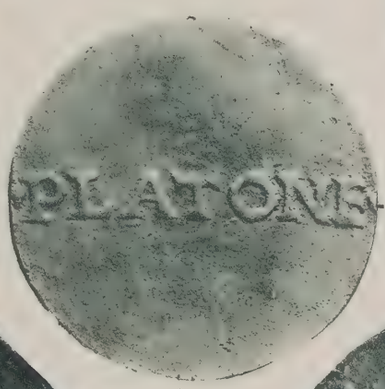


3

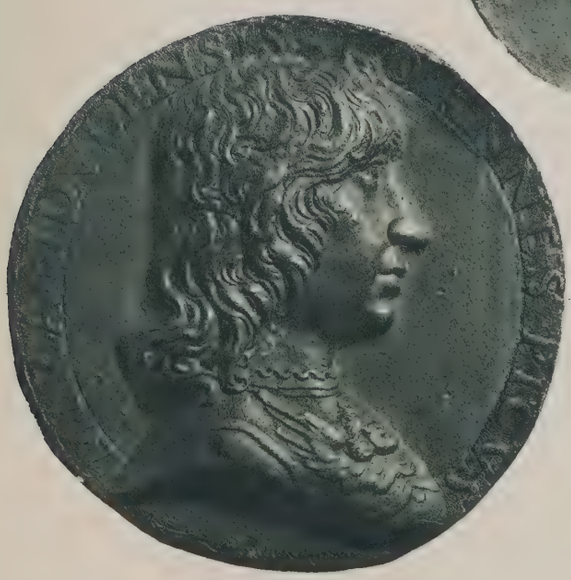
4



4



3



5

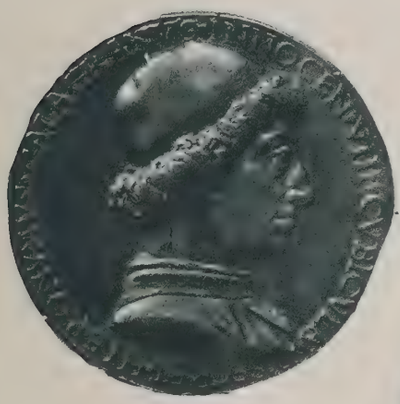
5

1

2

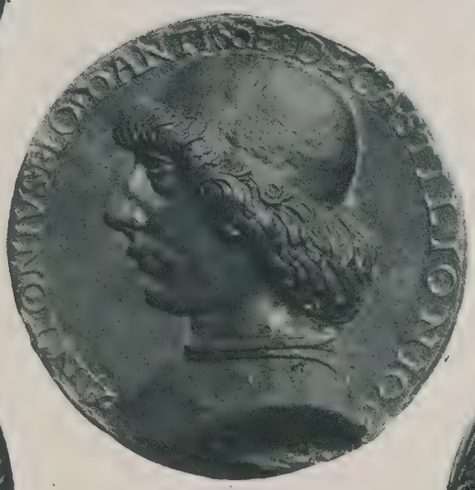
1

2

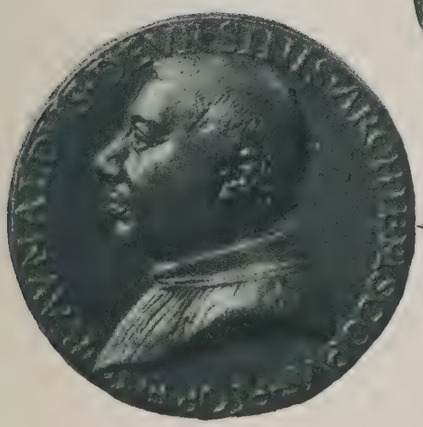


3

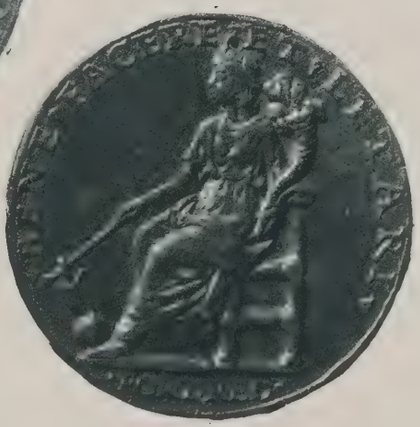
3



4

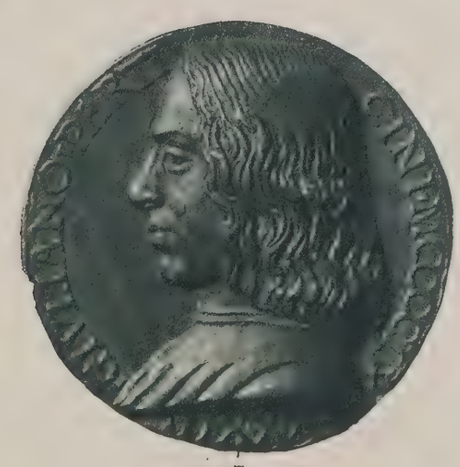


5



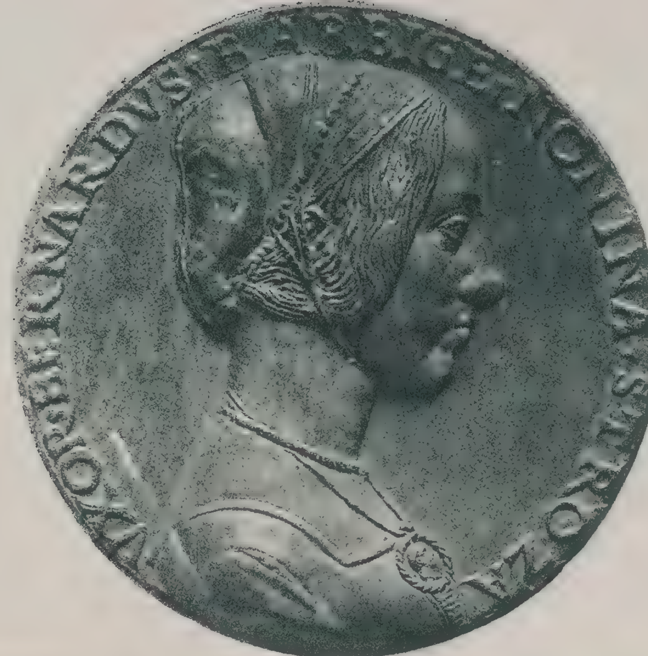
5

6



7

6



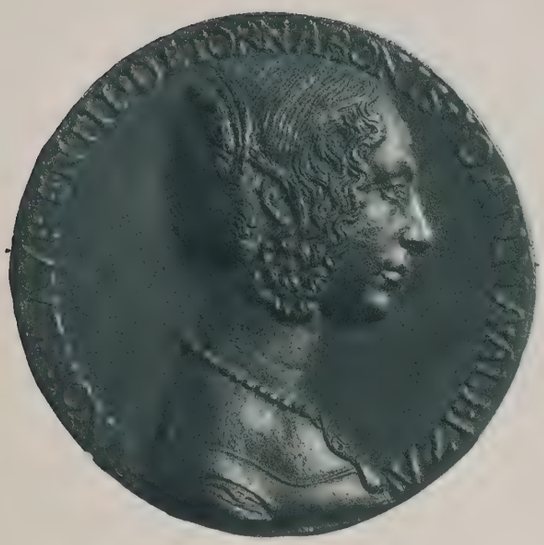
1

2

2

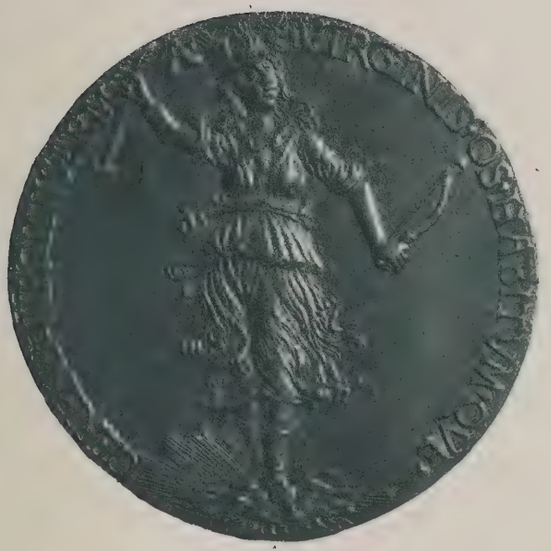
1

XLIII



1

2



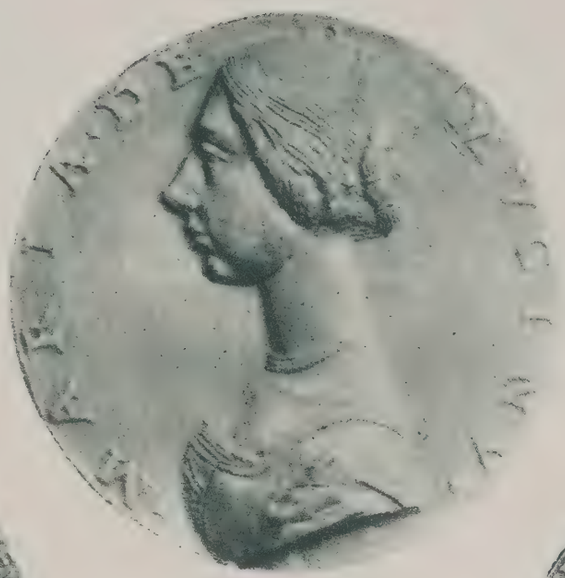
1

2

3

3

1



2

1

3

3

2

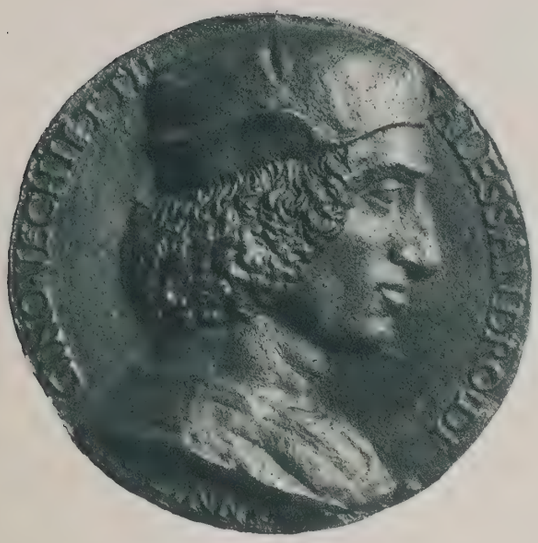
4

5

6

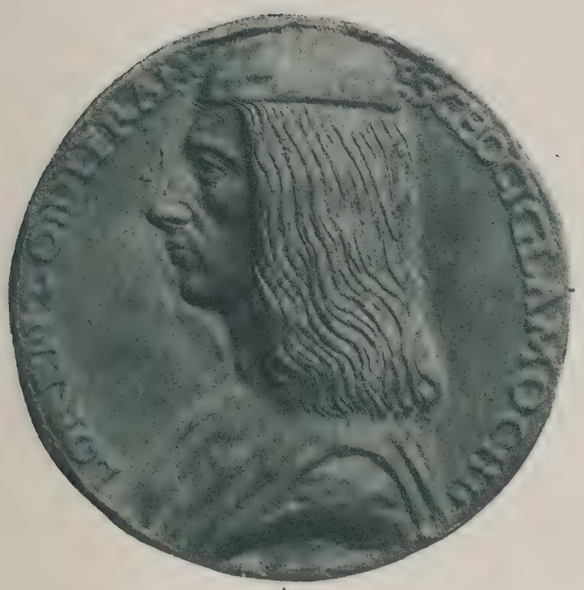
7

7



1

1

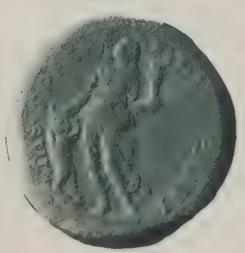


2

2

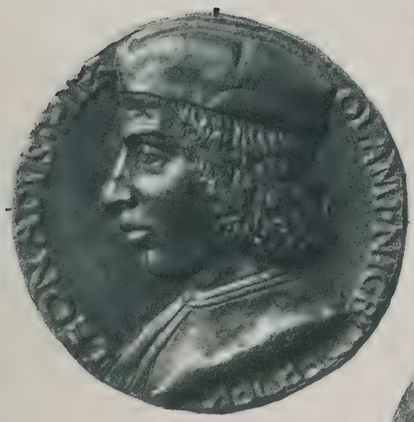
3

4

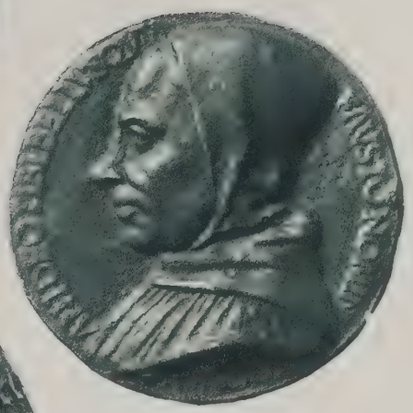


3

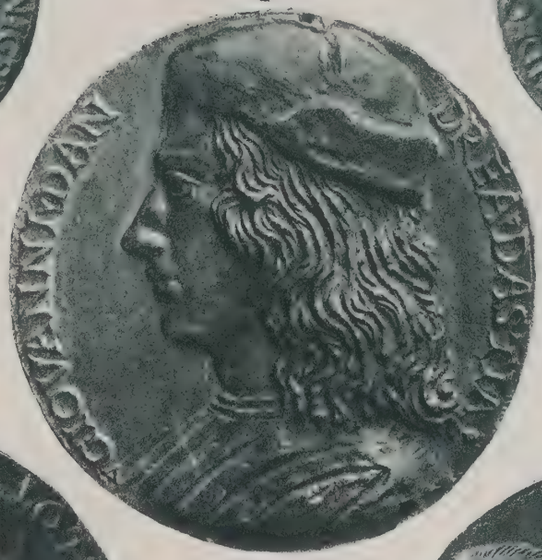
1



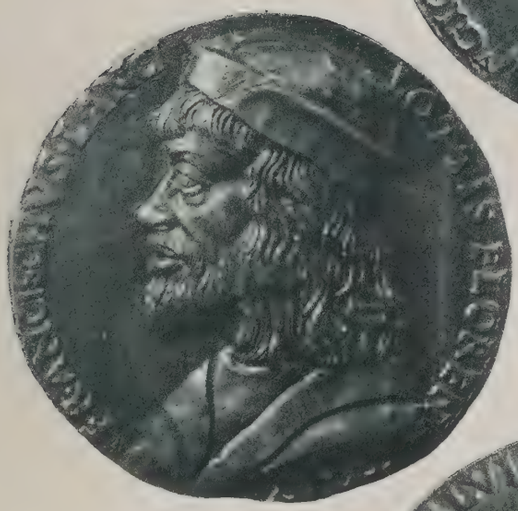
2



3

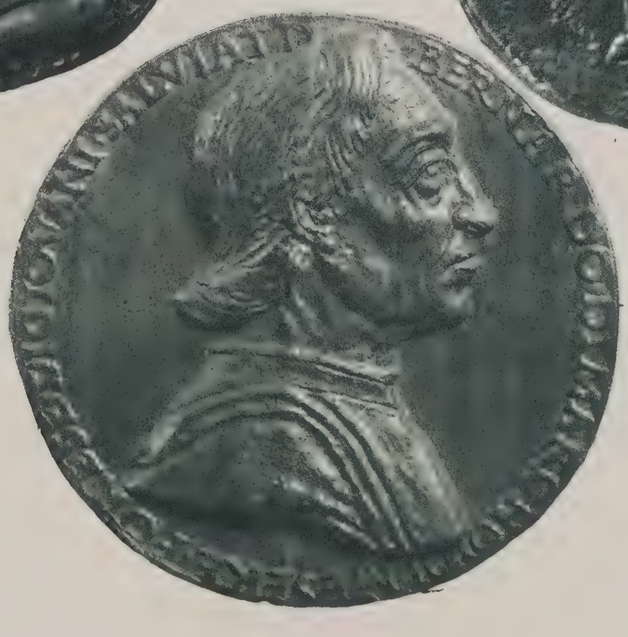


4

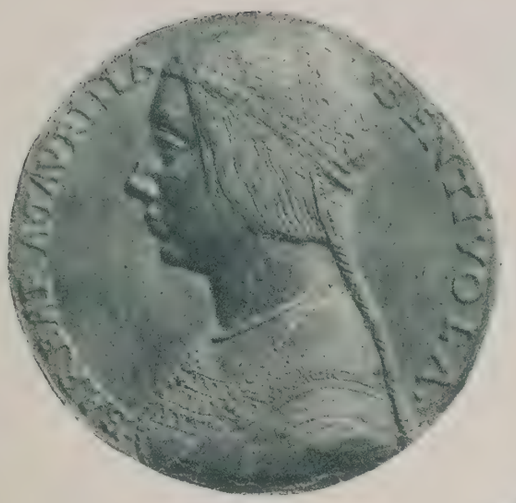


5

5



6



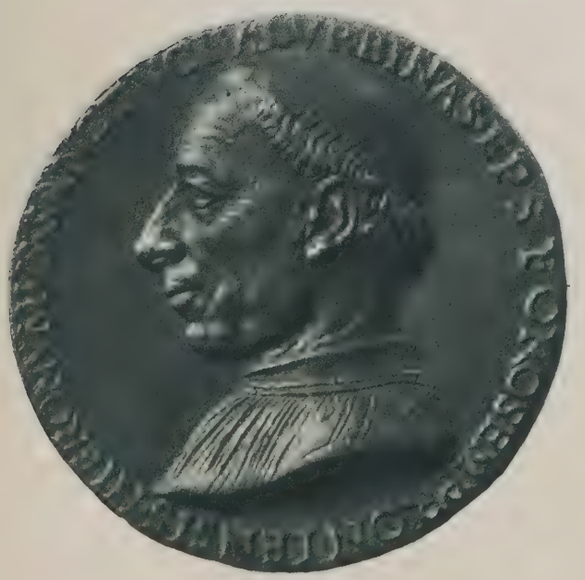
1

2

3

4

5

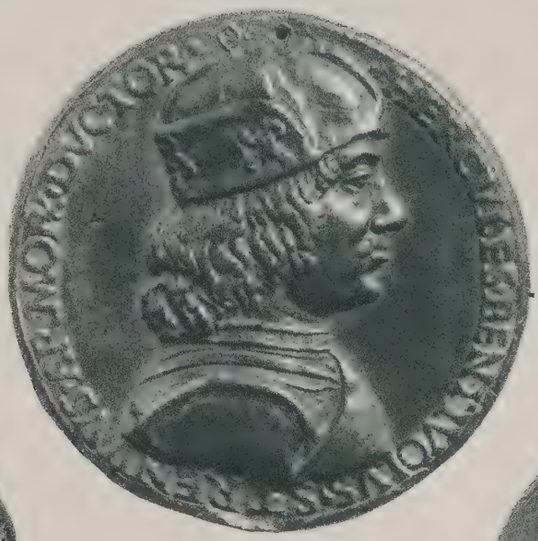


6

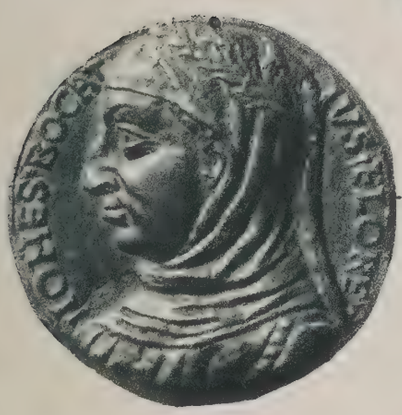
6

1

1



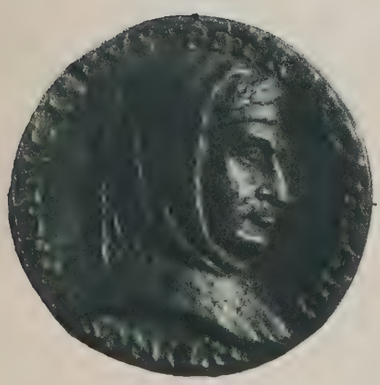
2



3

3

2



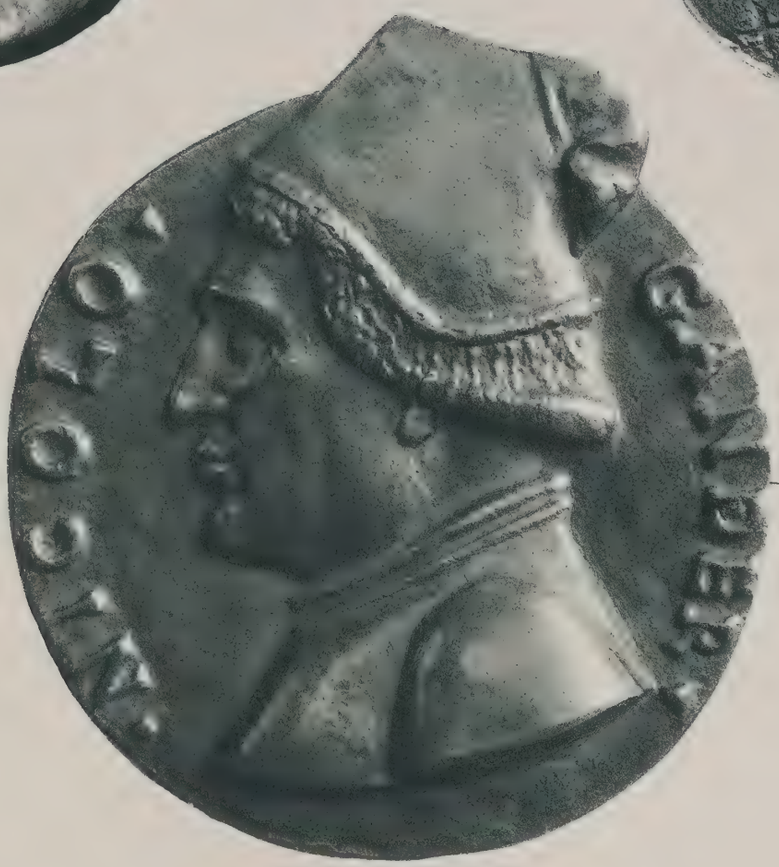
4

4

XLIX

1

1



2

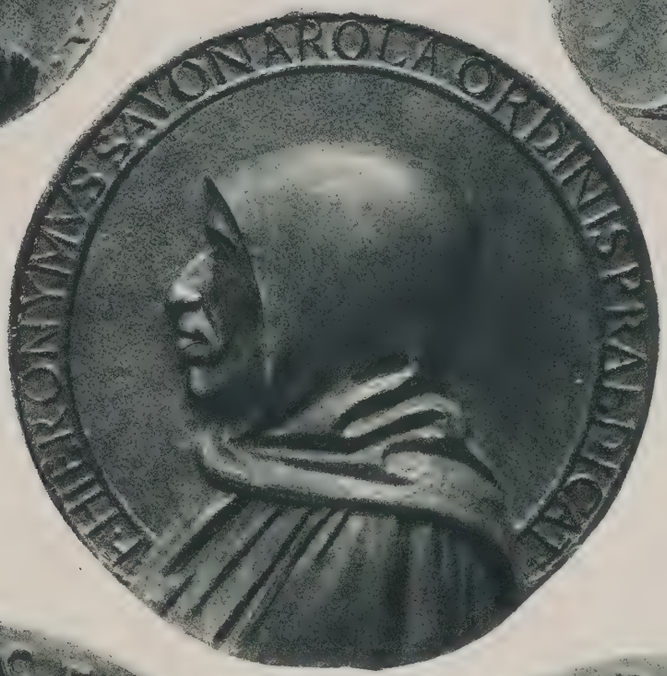
3

3

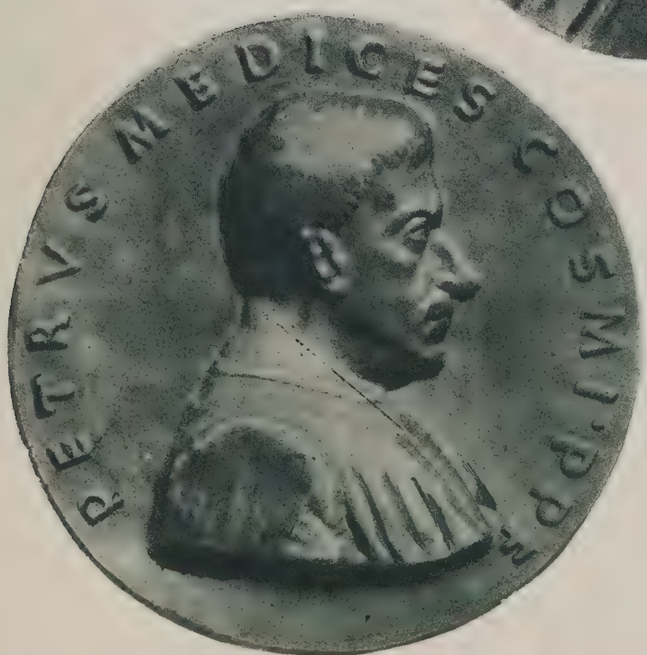
1

2

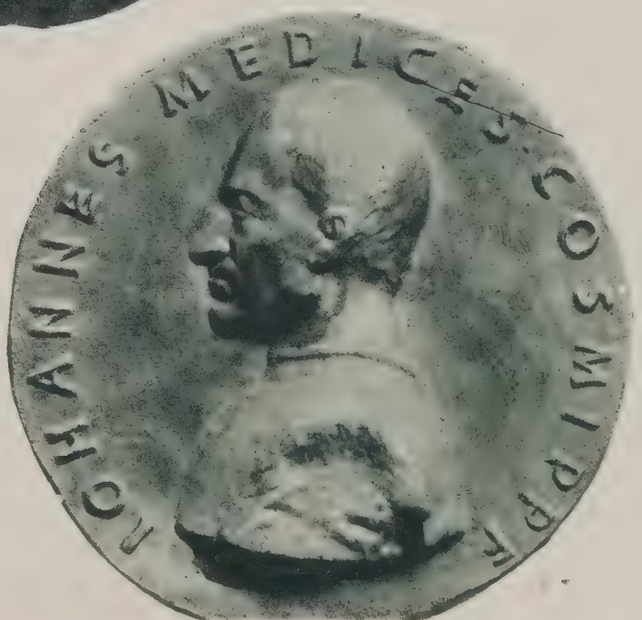
2


HIERONYMVS SAVONAROLA ORDINIS PRAEDICA

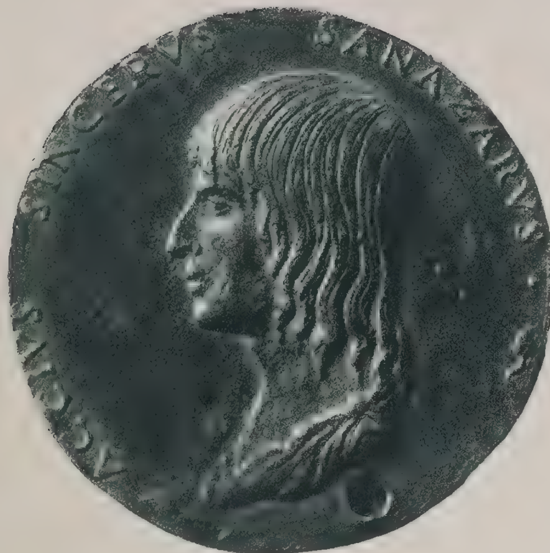
3


PETRVS MEDICES COSMI PP

4


IOHANNES MEDICES COSMI PP

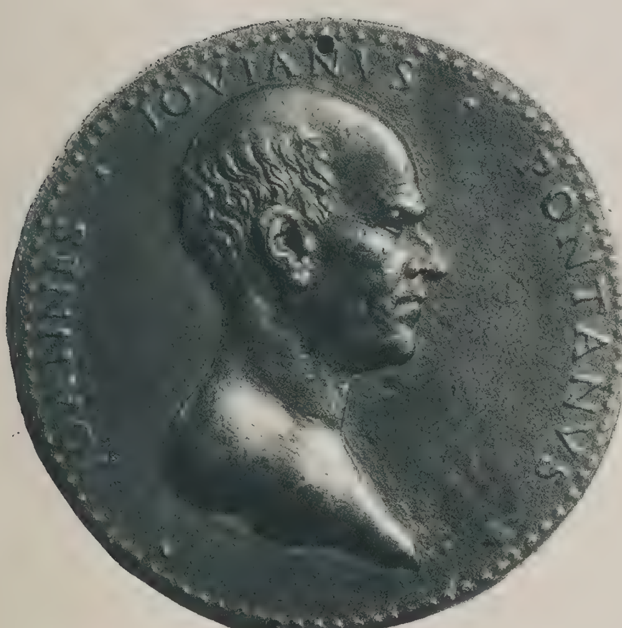
5


SANAZARIVS

1

APOLLINI ET
MVSIS

1


IOVIANVS PONTANVS

2

VRANIA

2

RAPHAEL DE

3

LIBERALITAS

3

1

1

2

3

4

4

1

2

2

1

1

1

2

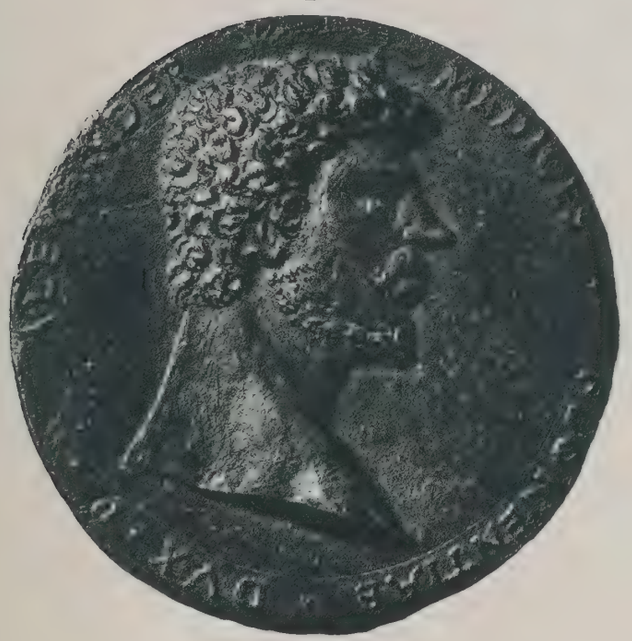
2

3

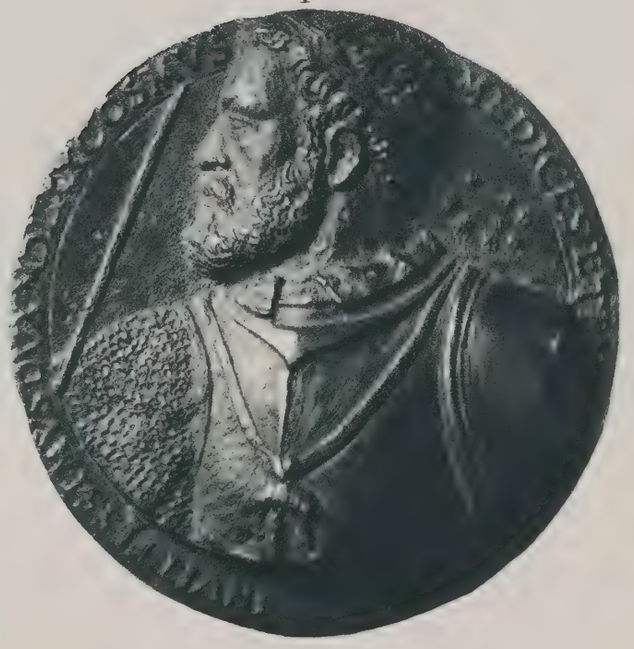
3

1

1



2

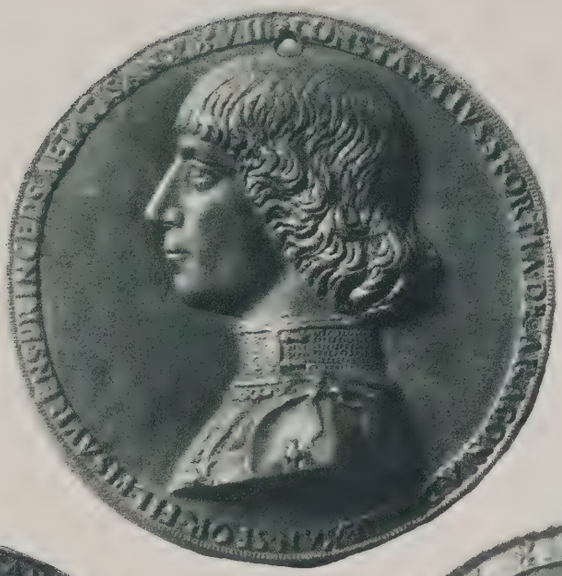


3

4

4

1



2

1

2

2 a

3

4

4

5

6

5

6

1

2

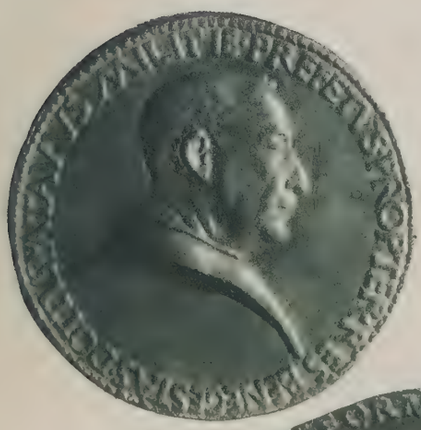
2

1

3

4

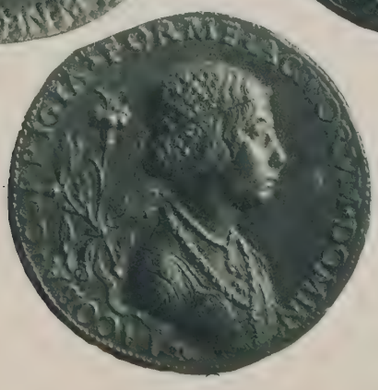
3



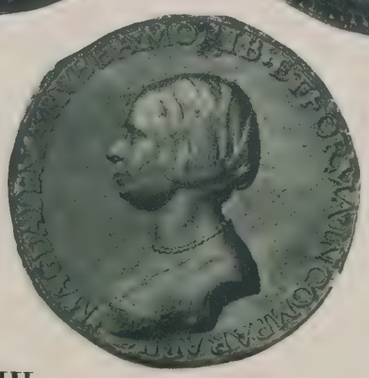
5

6

5



6



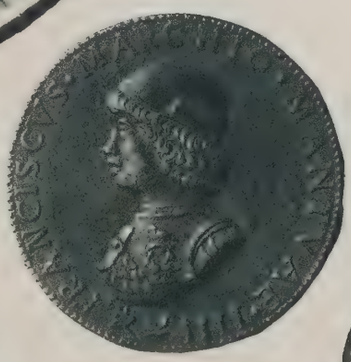
7

1

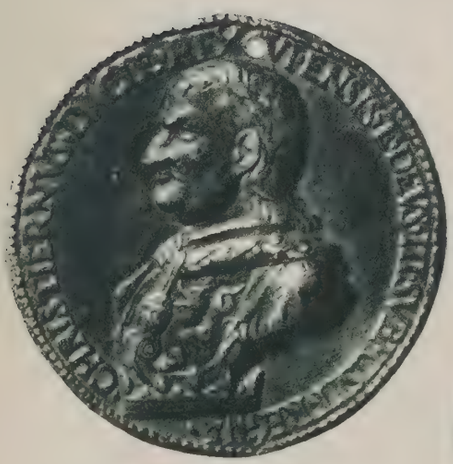
1

2

2



3

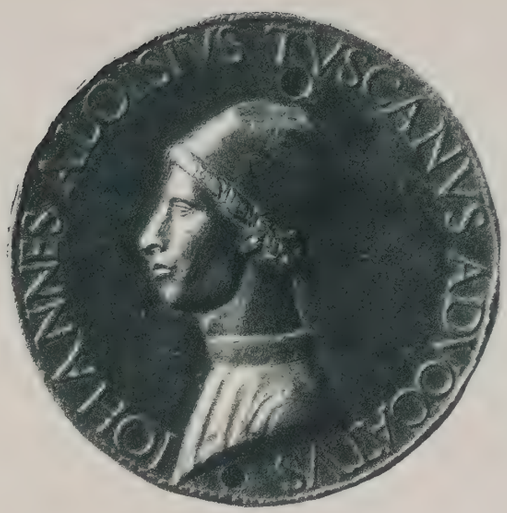


4

3

4

1



3

2

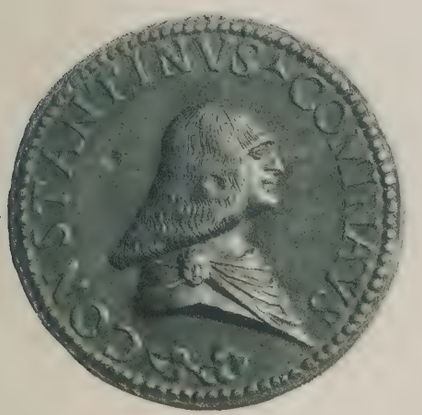
1

3

2

4

4



5

6

5

7

6

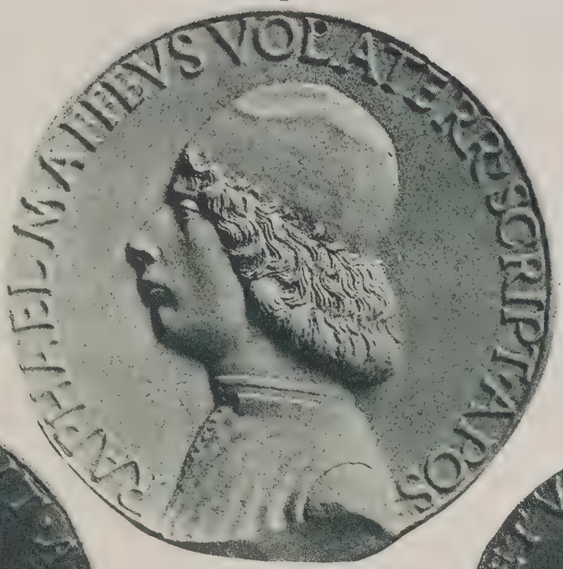
7

1

2

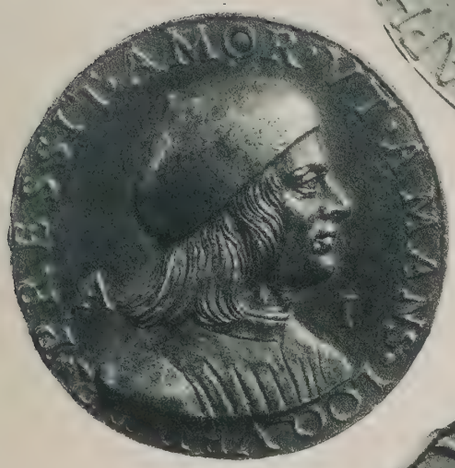
1

3



4

3



5

5

4

2

1

1

3

2

4

4

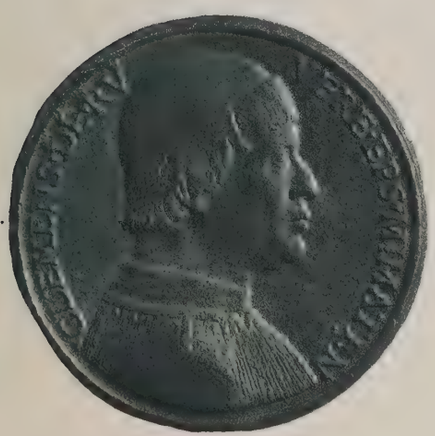
3

5

5

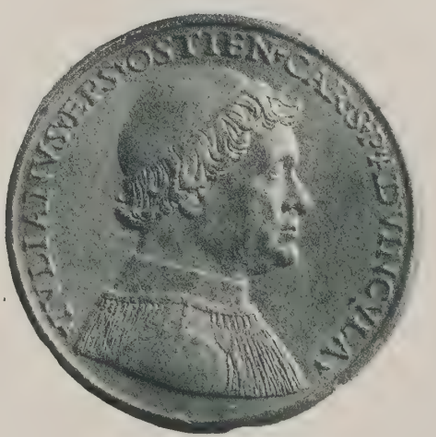
6

6



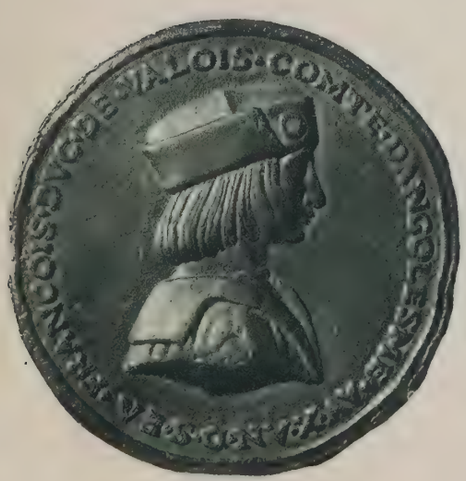
8

7



8

9



10

9

10

2

1

3

2

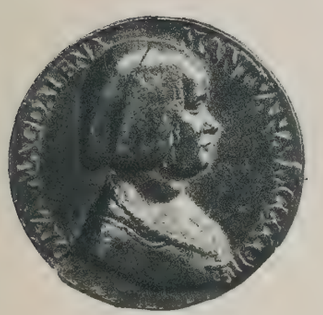
4

3

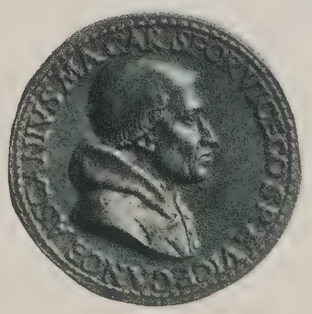
5

4

5



6



7

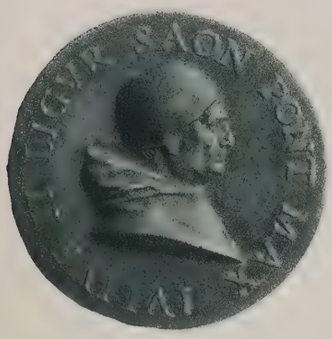
6

8

7

8

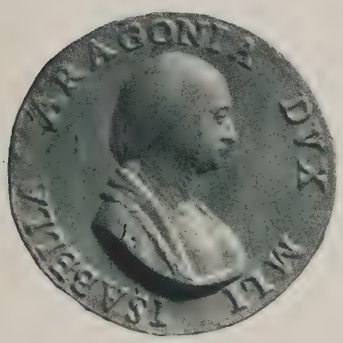
1



2

1

2



3

3

4

5

5

4

2

1

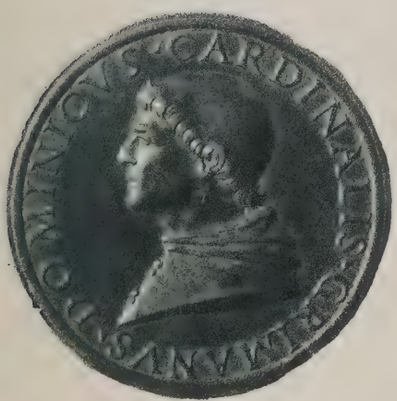
2

4

3

4

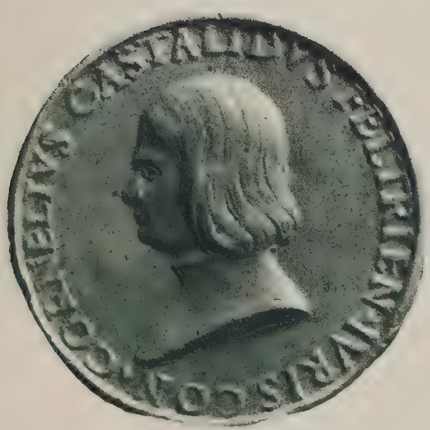
3



5

5

1



6

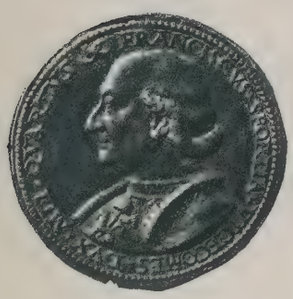
7

6

2

1

2



3

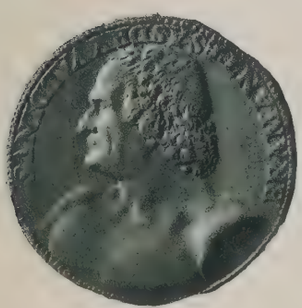
4

3

4

5

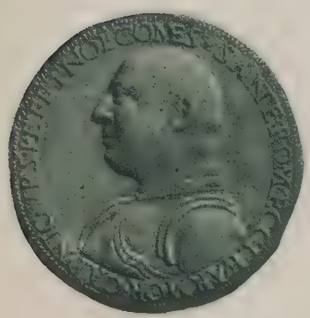
4 a



6

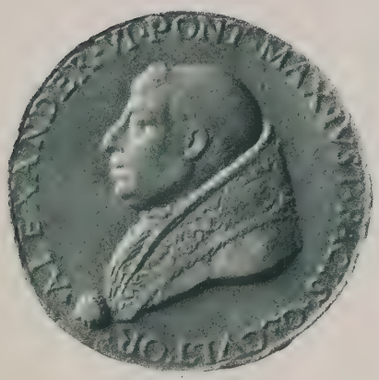
5

6



7

7

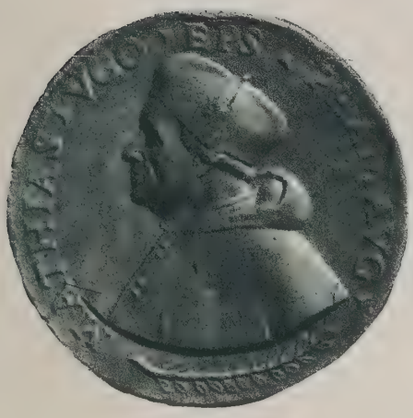


2

1

1

2

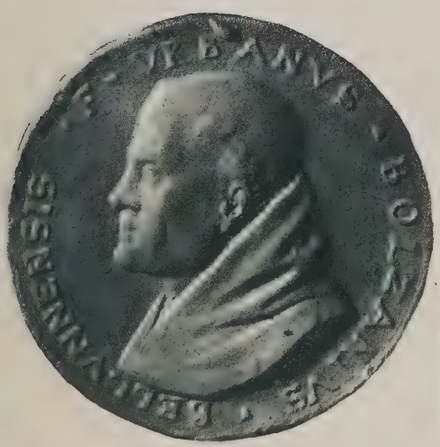


4

3

4

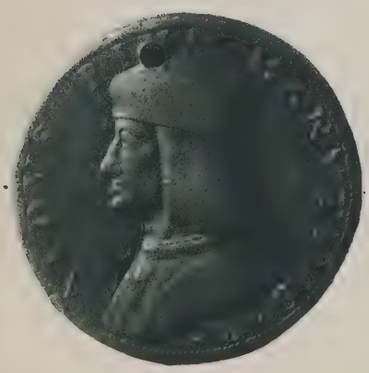
3



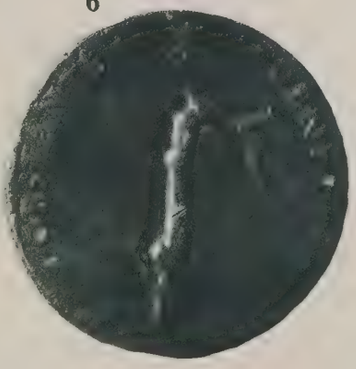
5

6

5



7



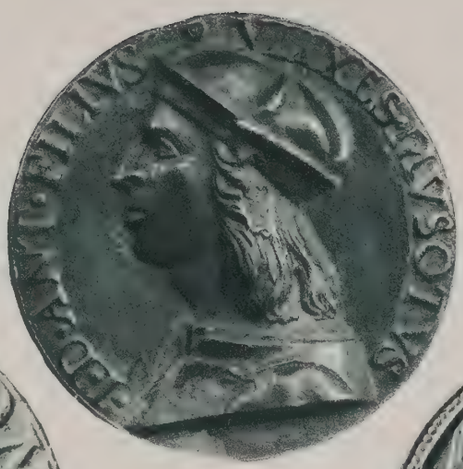
6

7

LXVIII

LXIX

1



2

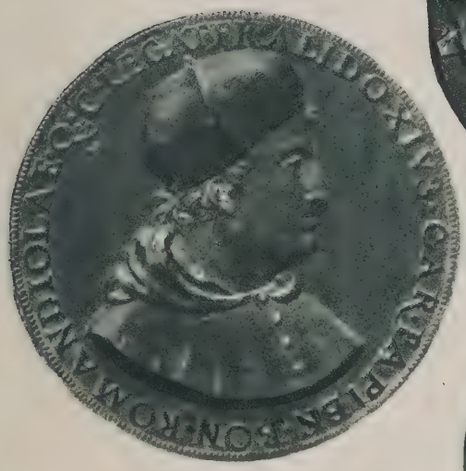
3

4

2

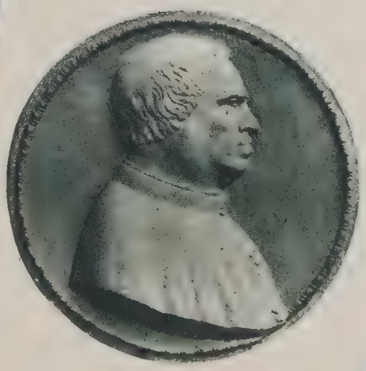
1

4

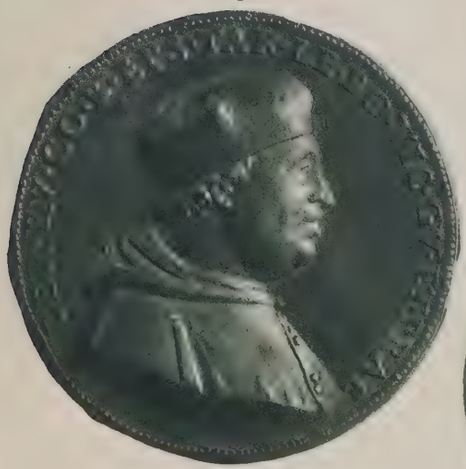


5

5



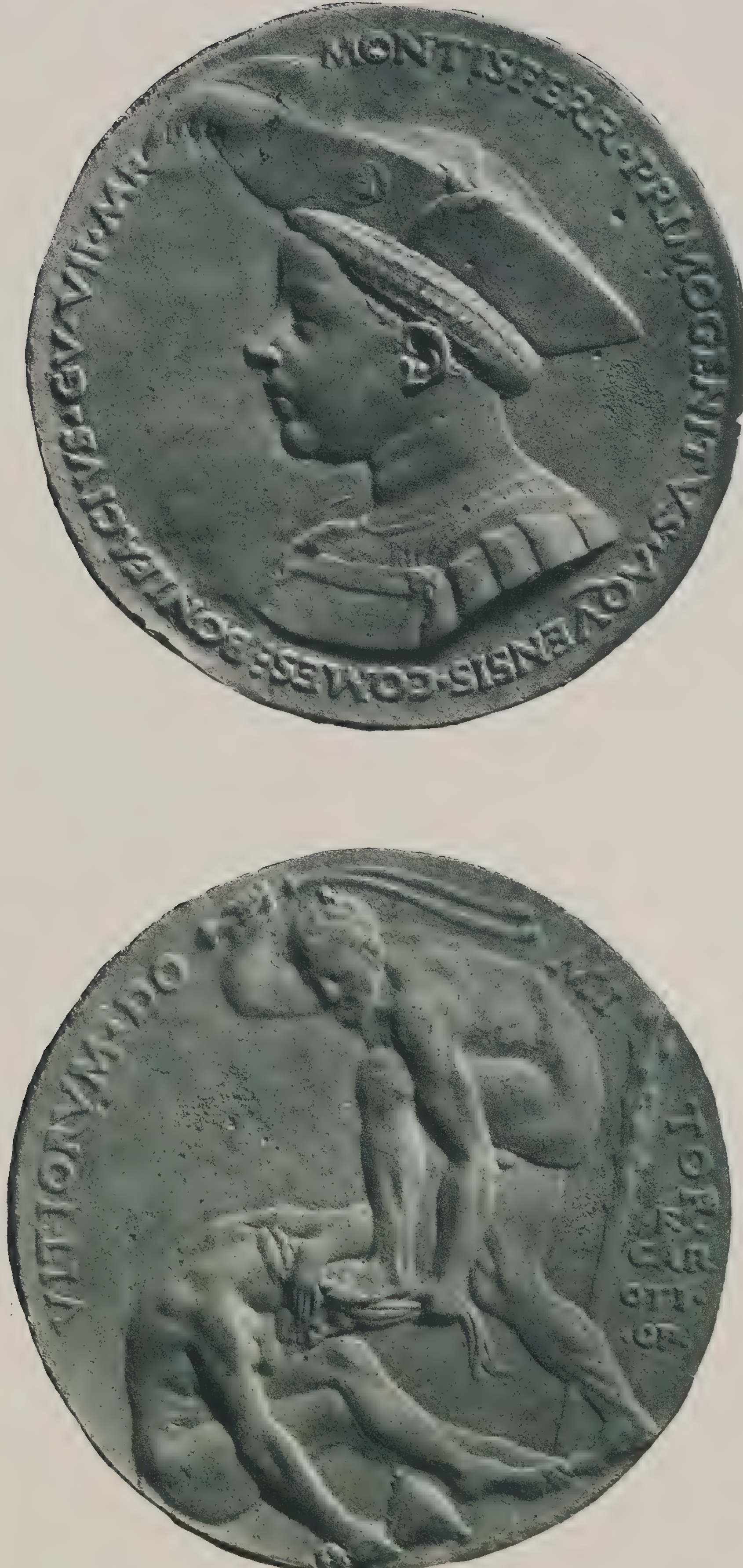
7



6

6

7



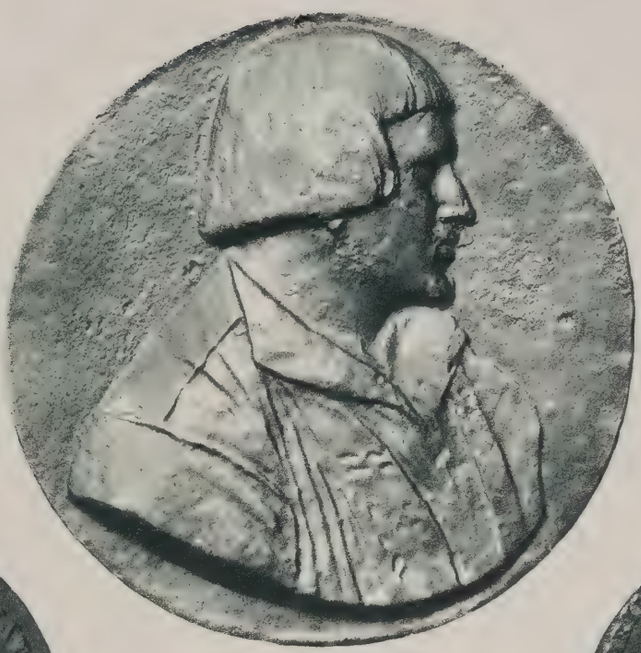
LXXI

1

1

3

3



2

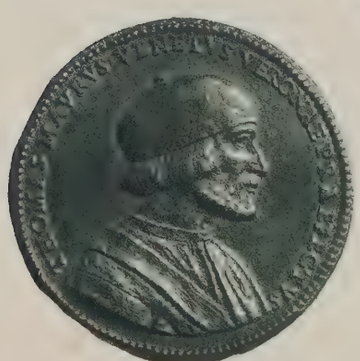
4

4

2

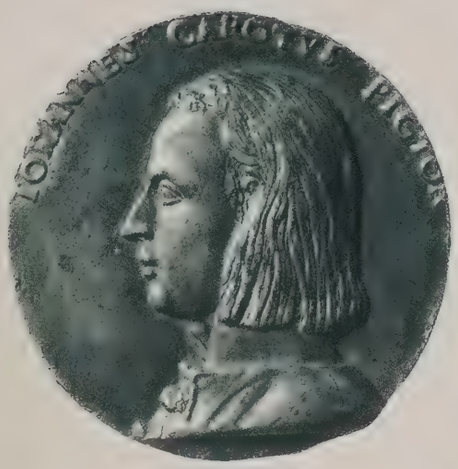
5

5



6

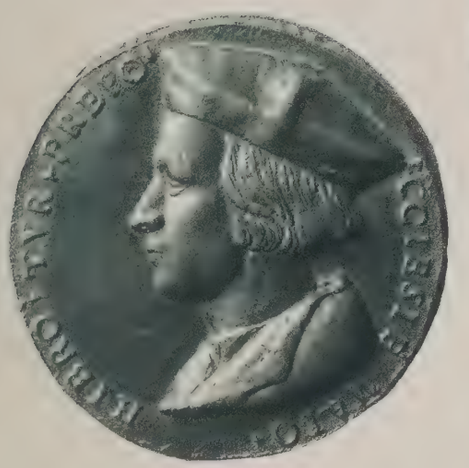
6



1

1

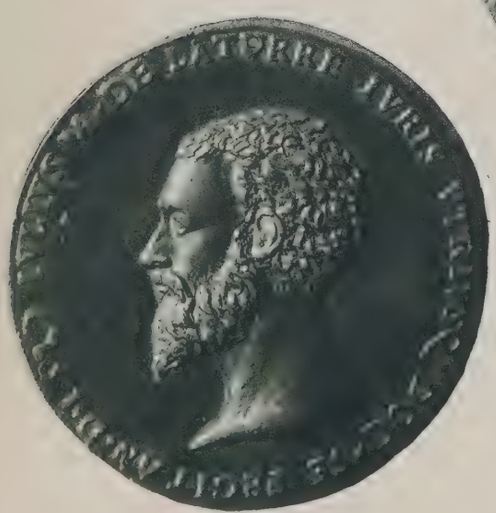
2



3

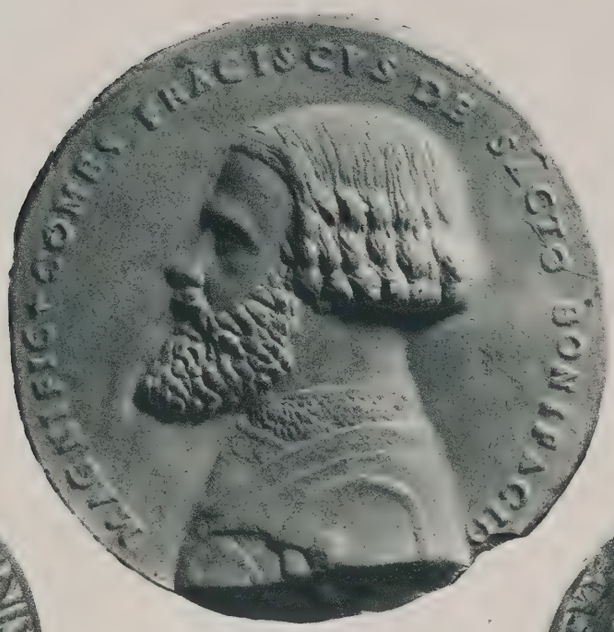
3

2

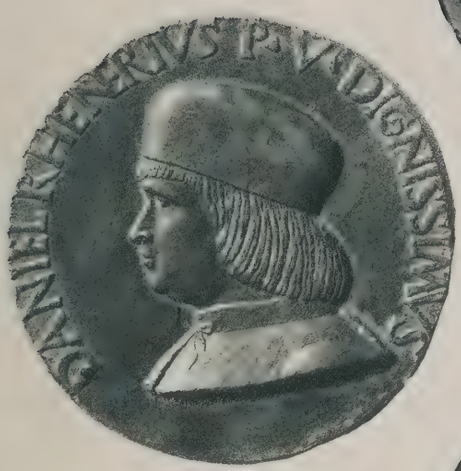


4

4



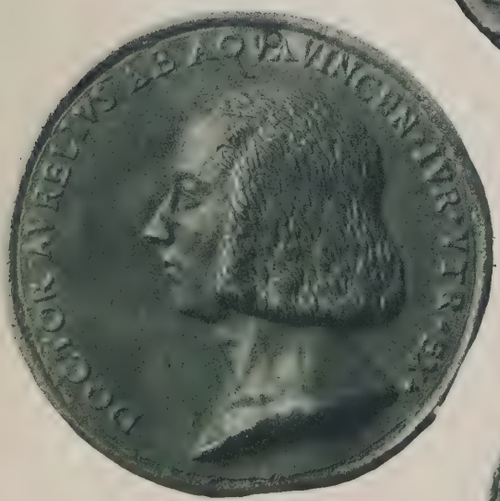
1



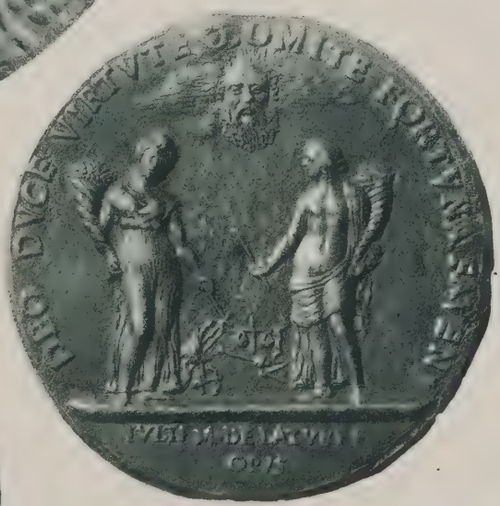
2

2

1



3



3

4

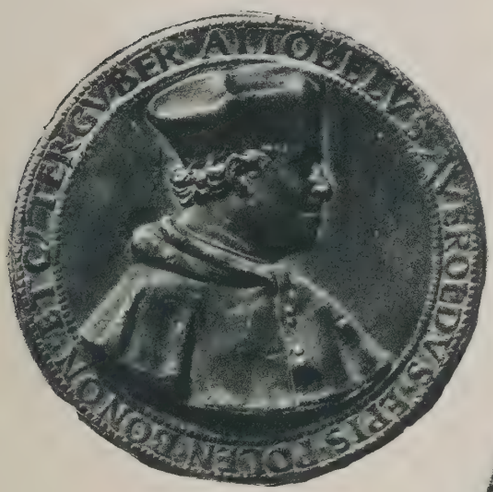
LXXIV

1

2

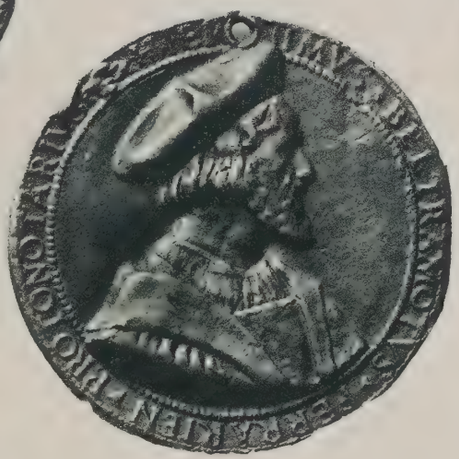
2

1

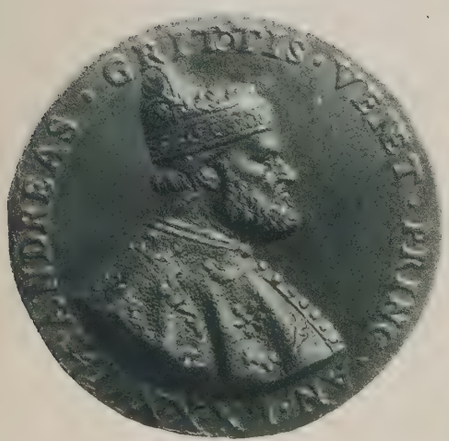


3

3



4



5

5

4

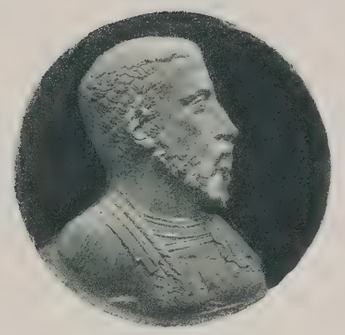
1
2
3
2
4
1
5
6
4
7
6
8
9
7
9
10
10
11
11
12
12
13
13
14
15
15
14
16
17
17
17 a
16

1

1

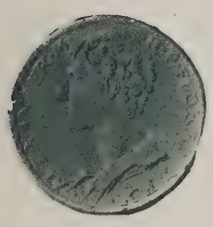
1 a

2



3

2



4

5

5

4

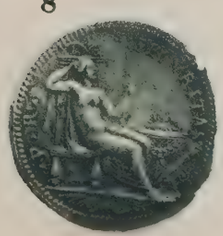
6

7

6

8

8

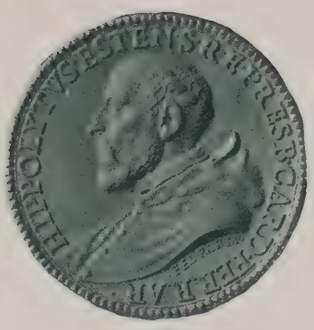


9

7

10

1



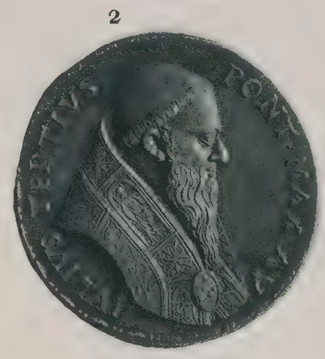
2

2

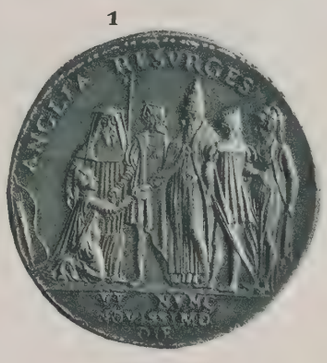
1

3

3



4



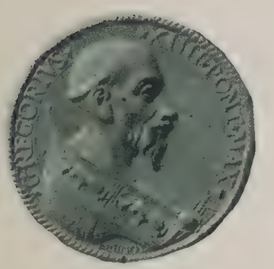
4

5

6

6

7



8

9

9

8

10

10

11

11

12

12

13

14

14

1

2

2

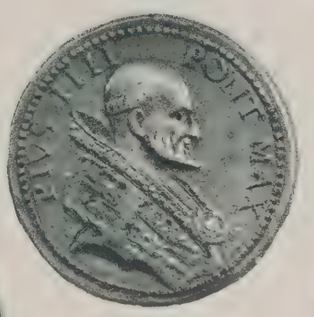
1

3

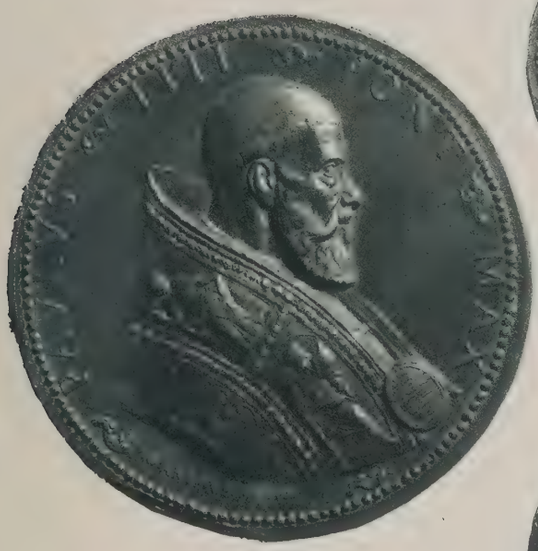
3

4

4



5



6

6

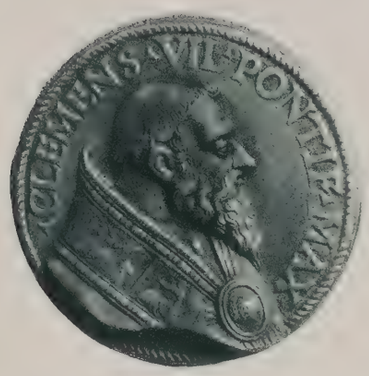
5

7

7

8

8



1

2

1

3

3

4

4

5

5

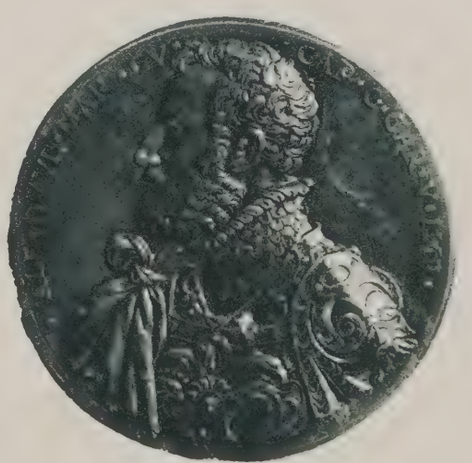
6

6

8

7

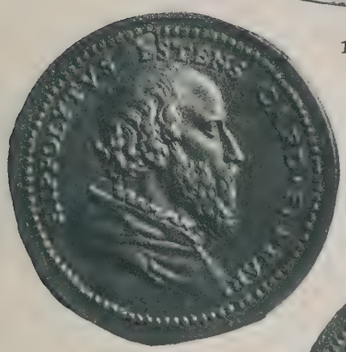
7



9

1

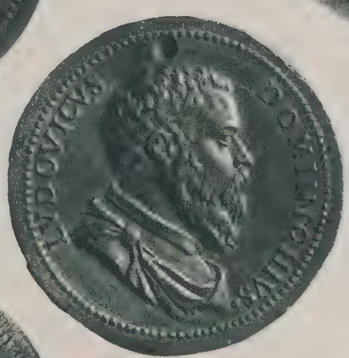
1



3

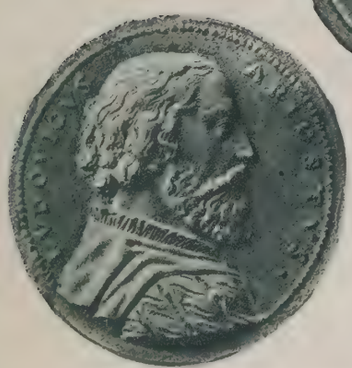
2

3



4

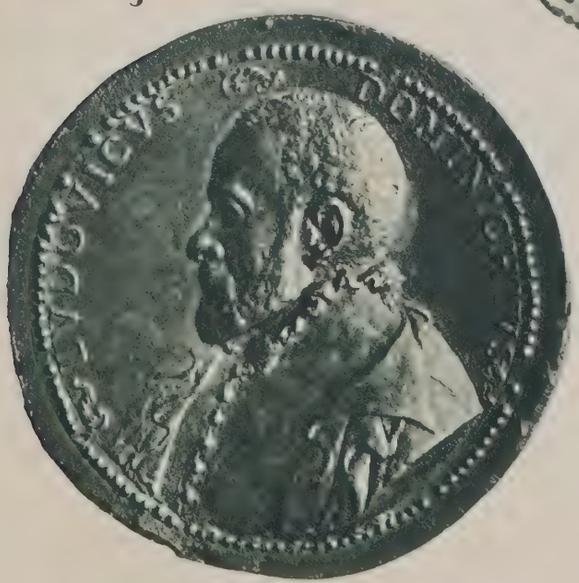
4



5

6

5



7

7

1

1

2

2

3

3

4

4

5

5

6

6

7

8

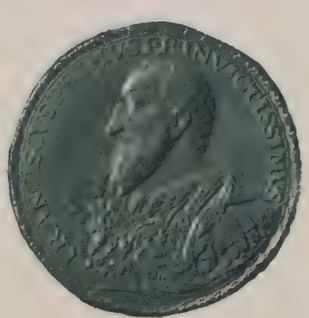
9

7

9

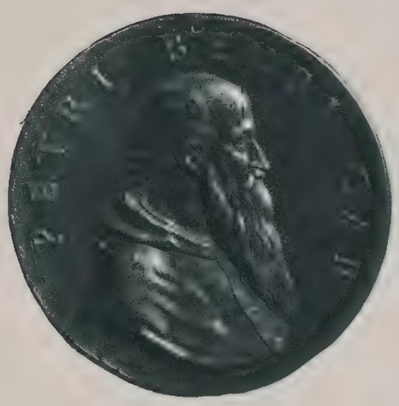
10

10

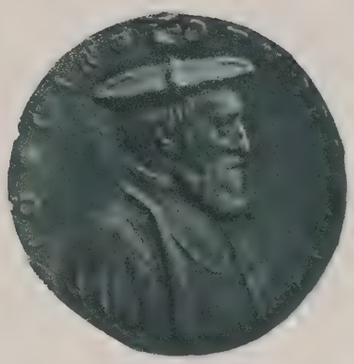


11

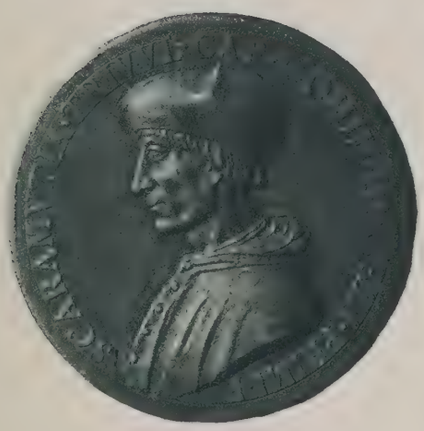
11



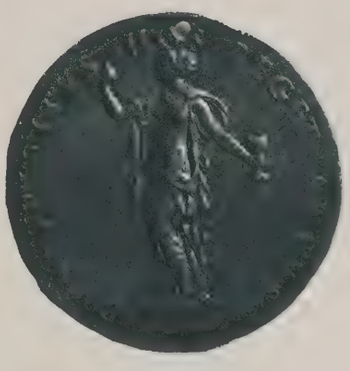
1



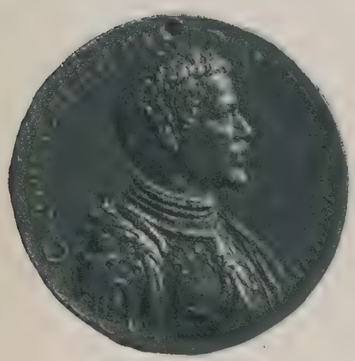
2



3



4



4

6

7

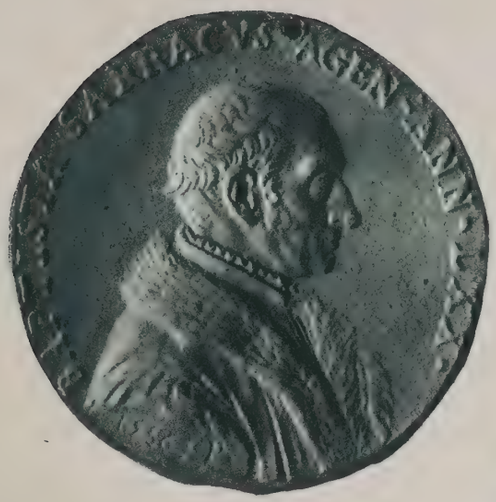
7

1

3

5

6



1

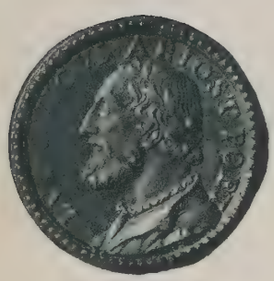
1

2

3

4

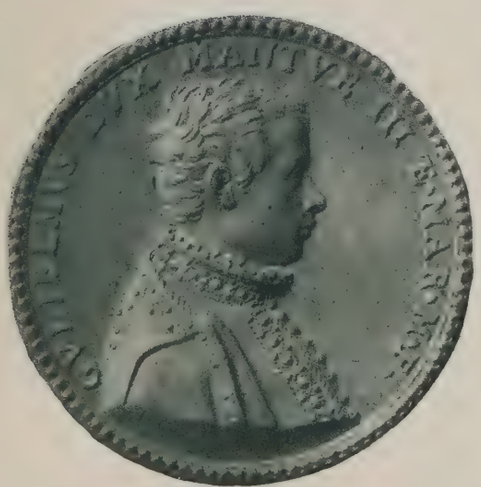
5



6

6

7



9

8

10

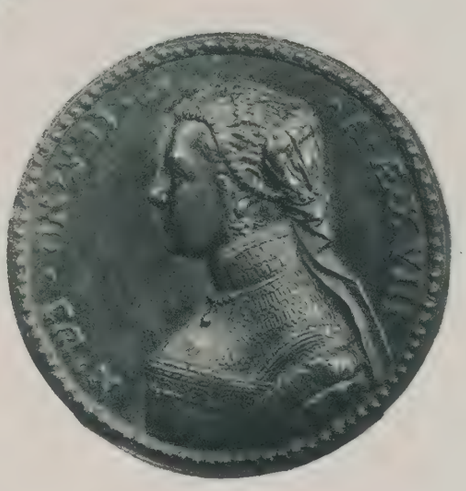
1

2

3

4

5

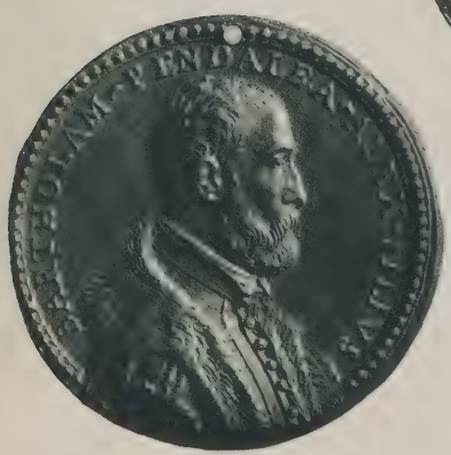


6

7

8

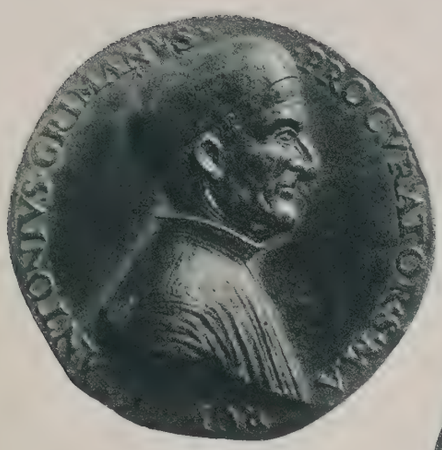
9



10

11

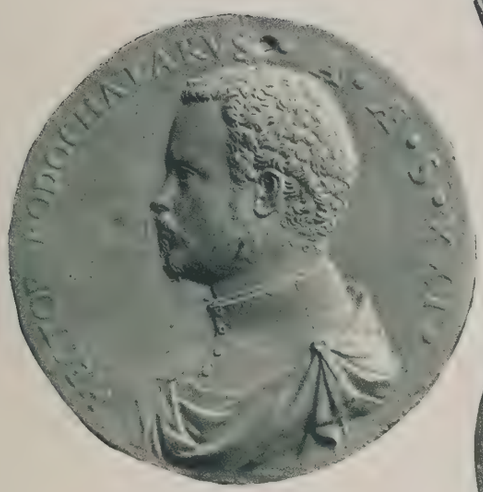
12



1

2

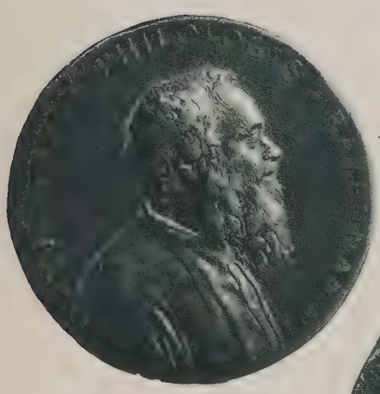
3



4

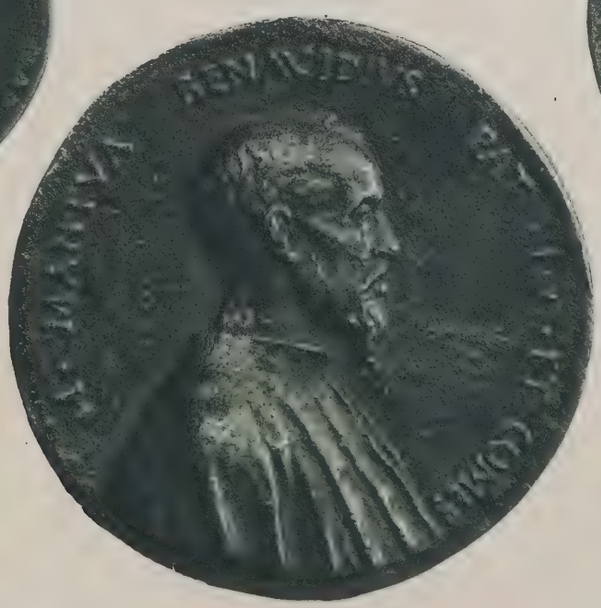
4

3



5

5

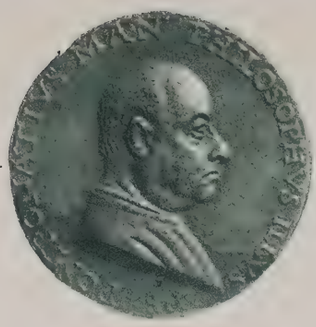


7

6

6

1



2

2

1

3

3

4

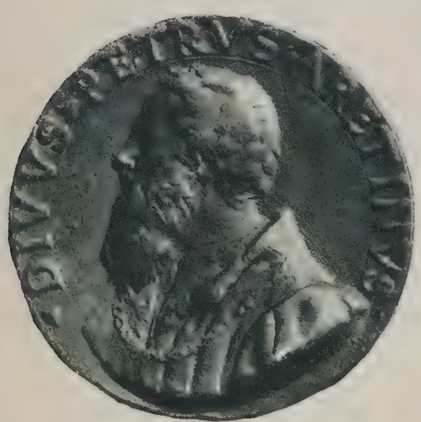
4

5

6

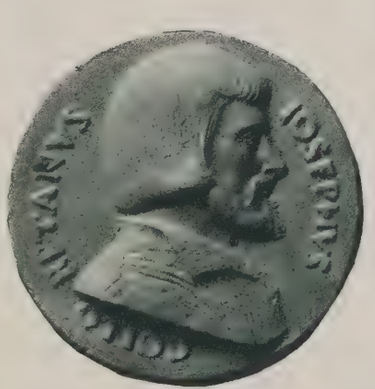
5

7



8

8



9

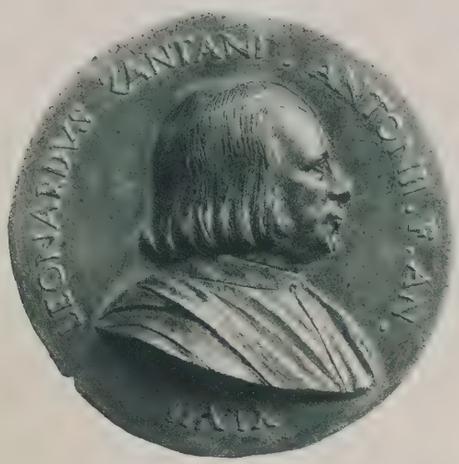
10

9

10

LXXXVII

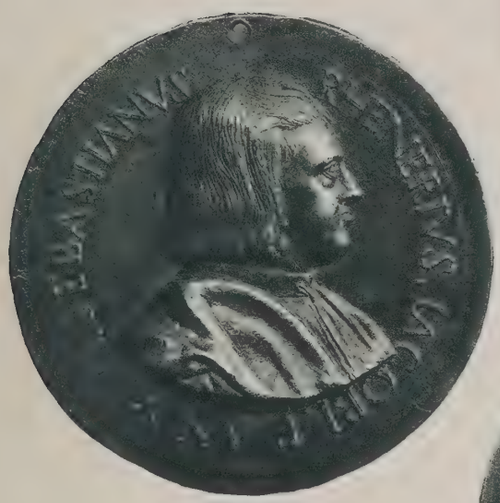
1



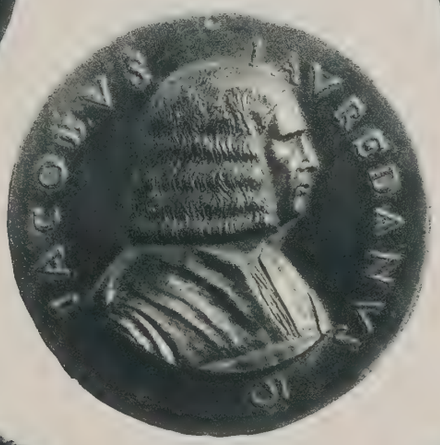
2

1

2

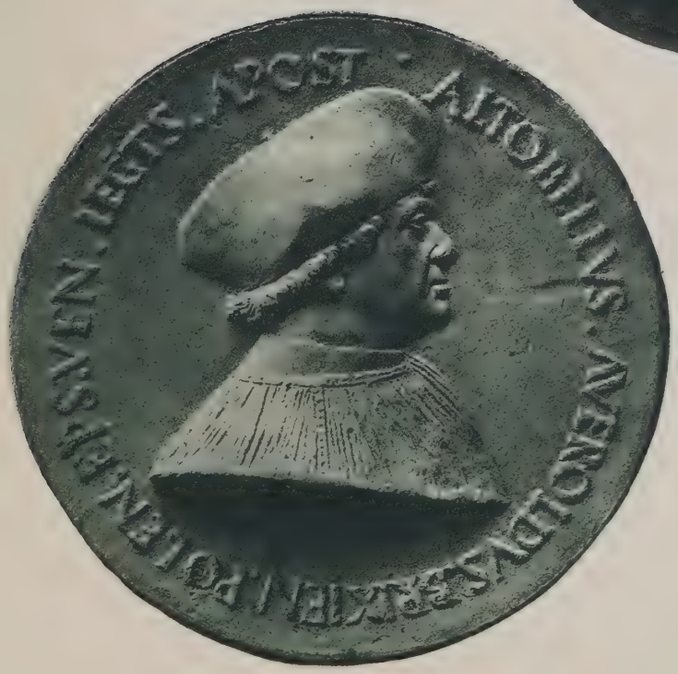


3



4

3



5

5

2

1

3

4

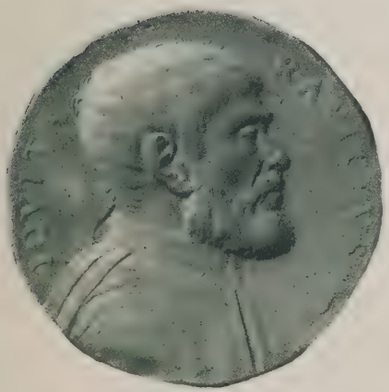
1

4

5

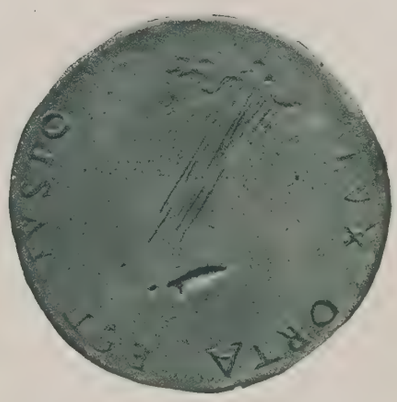
6

5



7

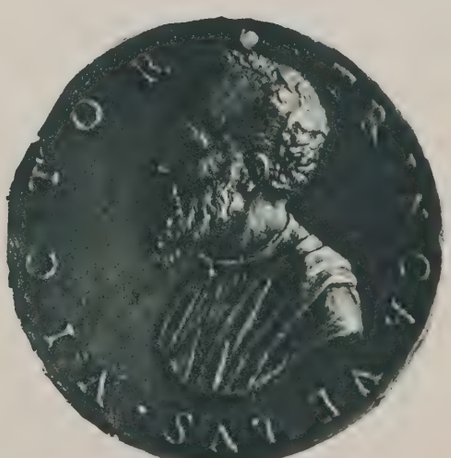
6



7

8

9

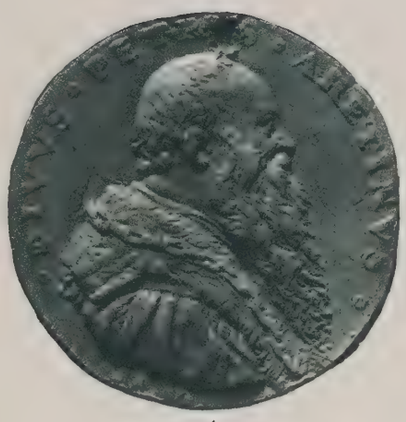


8

1

2

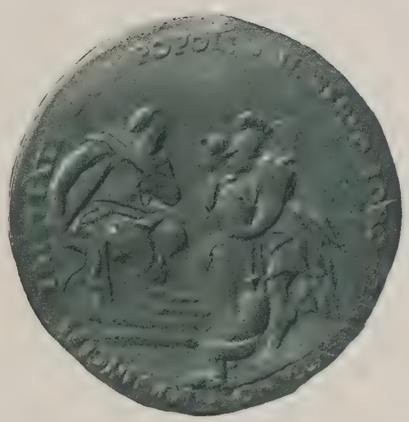
3



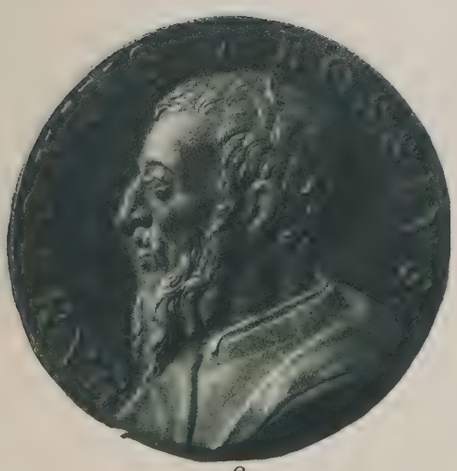
4

5

6



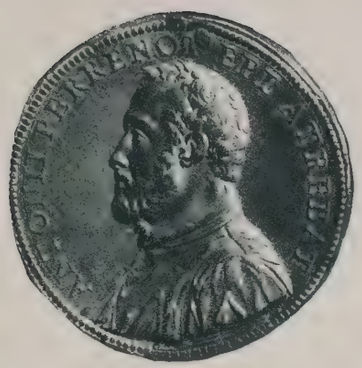
4



8

7

8

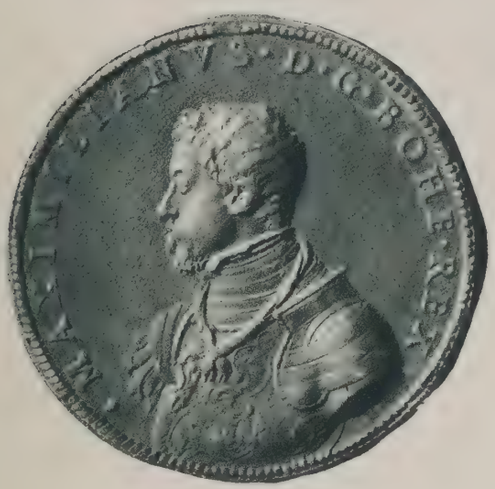


2

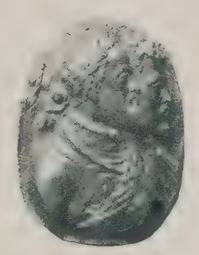
1

1

2

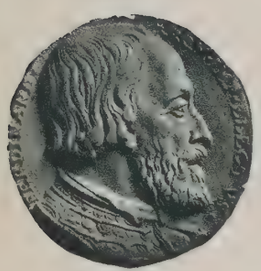


3

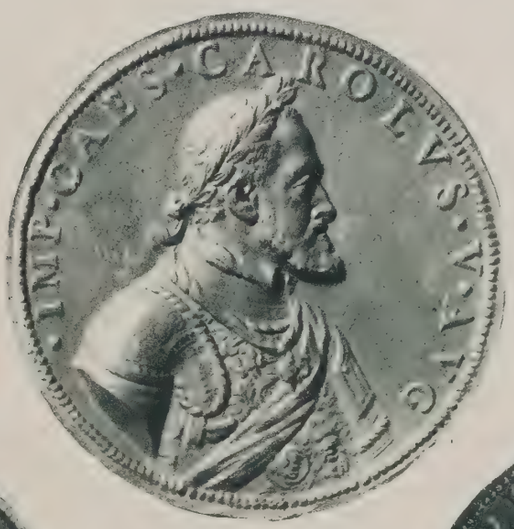


4

3



5



6

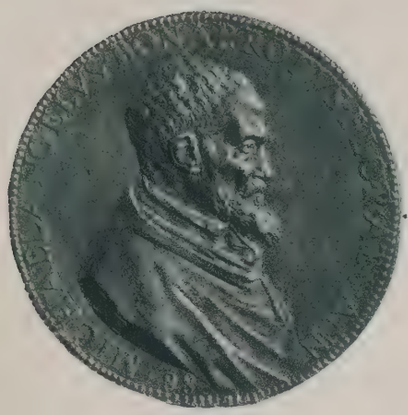
5

7

8

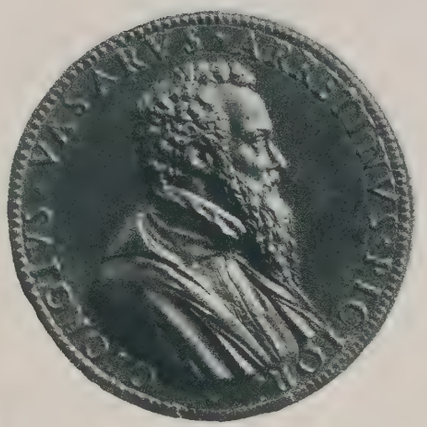
7

1

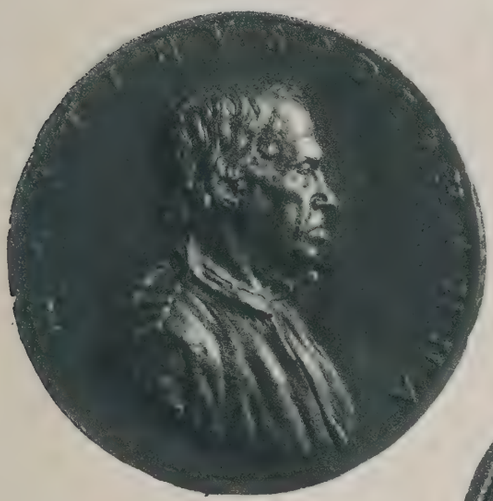


2

2



3



4

4

5

6

6

7

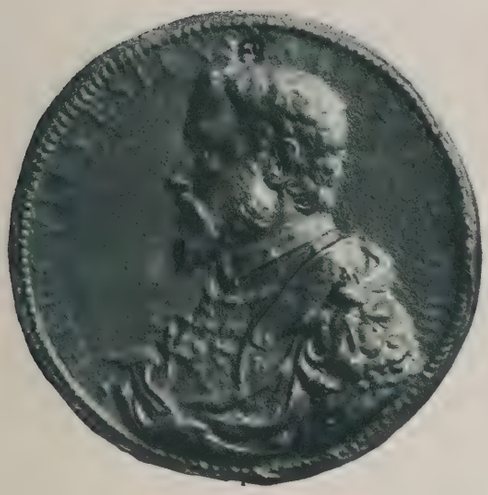
7

2

1

2

3



4

4

5

7

6

8

8

1

2

1

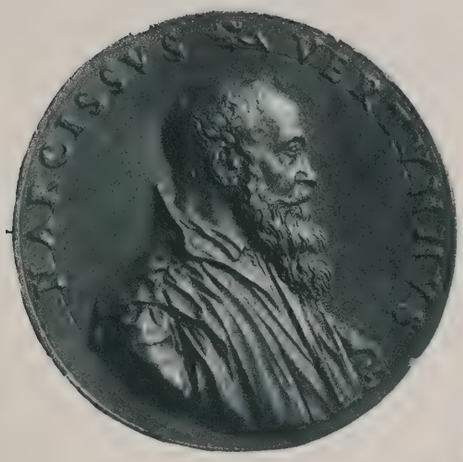
2

3

4

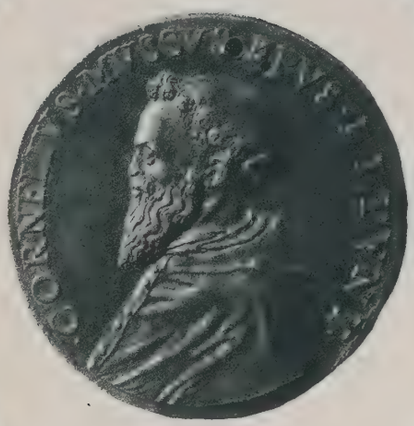
3

4

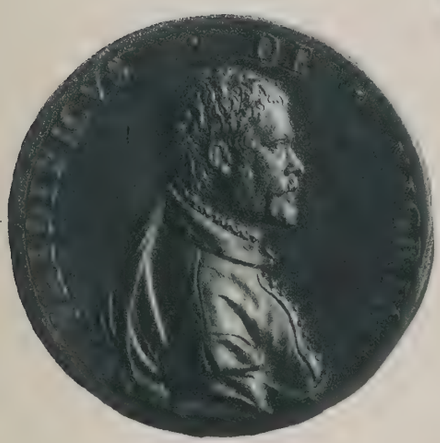


1

1



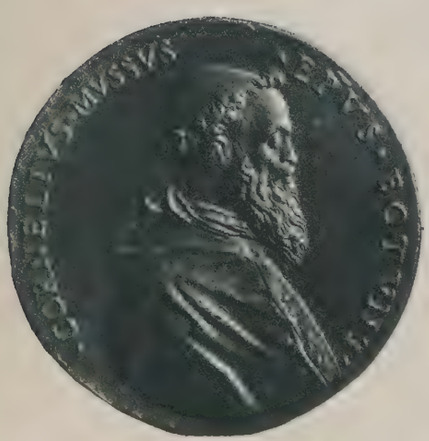
2



3

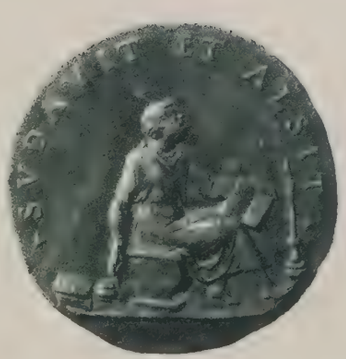
3

2

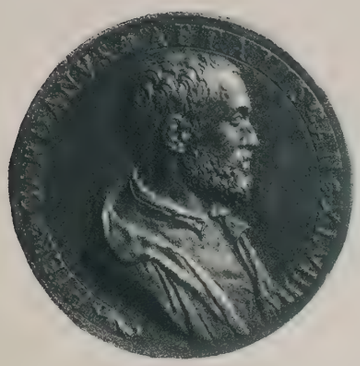


4

4



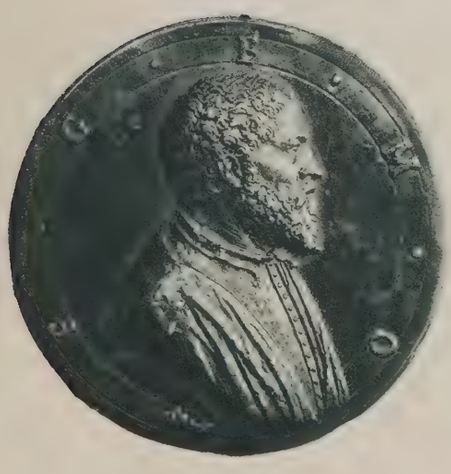
5



2

3

5



6

1

1

4

4

7

2

3

5

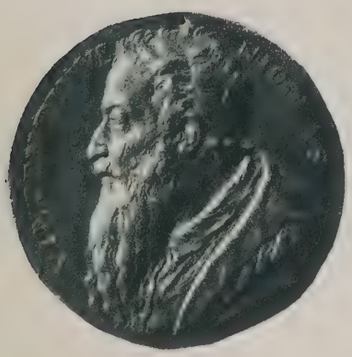
6

XCVI

1

2

1



3

2

3

4

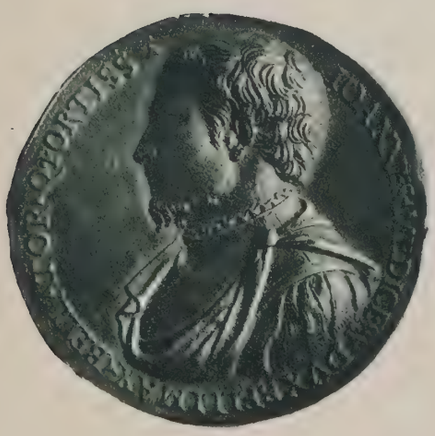
5

4

6

8

7



10

9

10

2

1

2

3

3

4

4

6

5

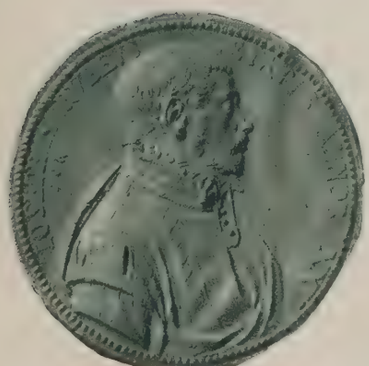
5

6

7

8

7



9

8

9

2

1

2

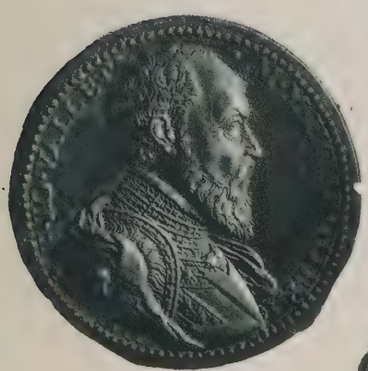
1

3

3

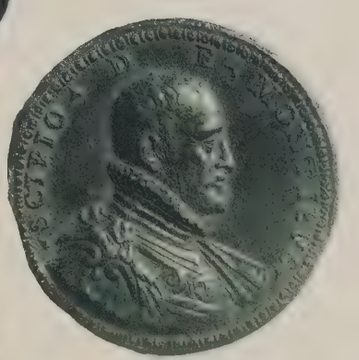
4

4



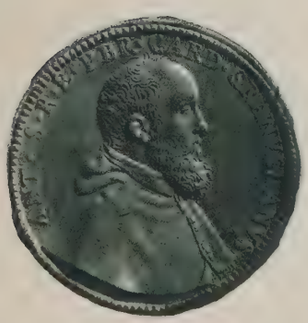
5

5



6

6



7

7

8

8

1

2

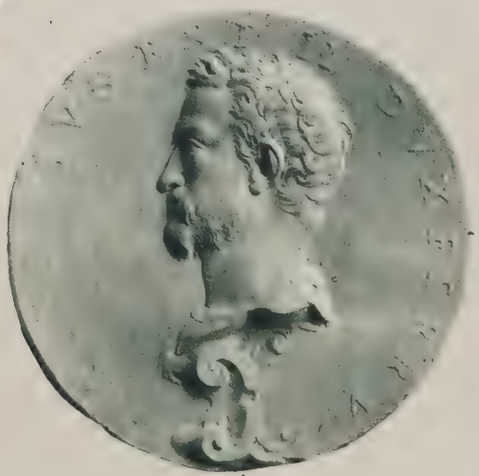
3

4

5

6

7



8

9

C

DATE DUE

3 9005 0123 28633

CJ
6201
.H3

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 29 09 12 12 012 0